



**Universidade de Aveiro**  
**2011**

Departamento de Comunicação e Arte

**Antonio Francisco  
de Sales Padilha**

**Direção, Ansiedade e Performance**



**Universidade de Aveiro**  
2011

Departamento de Comunicação e Arte

**Antônio Francisco  
de Sales Padilha**

**Direção, Ansiedade e Performance**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor António José Vassalo Neves Lourenço, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.





**dedicatória**

Aos meus pais, Raimundo e Guiomar, e à Lisianne, Lorena, Lara e Júlia, mentores e inspiradores de todas as minhas obras.



## **o júri**

Presidente

Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu  
Trigo de Negreiros  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Maestro Ernest Schelle  
Director Artístico e Maestro da Orquestra  
PROARTE  
(arguente)

Professor Doutor António José Vassalo Neves  
Lourenço  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro  
(orientador)



## **agradecimentos**

Ao Professor Doutor António José Vassalo Neves Lourenço agradeço pela dedicação, paciência, sugestões e orientação a este trabalho.

Ao Professor Mestre Luís Cardoso pelos ensinamentos, paciência e atenção que dispensou a mim em todos os momentos.

Às Professoras Doutoradas Susana Sardo e Rosário Pestana pelo apoio, orientação precisa e incentivo constante.

Ao Maestro Carlos Marques e à Banda Amizade pelo apoio dispensado para a execução do Concerto.

Ao maestro Ernest Schelle pela paciência, dedicação e orientação na arte de dirigir.

Ao Paulo Eduardo, ao Roberto Carvalho e ao Ricardo Chéu pelo fundamental apoio nos momentos difíceis.

À Universidade Federal do Maranhão e à Escola de Música do Estado do Maranhão pela oportunidade que me deram para o aprimoramento dos meus estudos.



**palavras-chave**

Direção musical, ansiedade, performance, autoetnografia.

**resumo**

A direção musical é uma atividade que envolve uma série de componentes, que vão desde a motricidade humana, memória e capacidade auditivas, conhecimentos técnicos, estéticos e históricos, até aos aspectos cognitivos. O objetivo deste estudo é identificar as várias causas que podem desencadear um nível de ansiedade acima do desejável para a boa performance. Pretende-se, igualmente, fornecer orientações para melhorar o desempenho de um diretor de orquestra de sopros. Esta investigação foi construída sob bases autobiográficas, tendo por base minha experiência como estudante de trompete, professor de linguagem musical e, posteriormente, como estudante de Direção Musical, na Universidade de Aveiro. O estudo revelou fragilidade na educação musical inicial a que fui submetido, e evidenciou a existência de um alto nível de ansiedade em performance, gerada por um traço de personalidade e pela contiguidade.





**keywords**

Musical direction, anxiety, performance, auto ethnography.

**abstract**

Musical conducting is an activity that involves a series of fundamentals, ranging from human motor skills, ear and memory training, technical, aesthetic and historical knowledge, to cognitive aspects. The aim of this study is to identify the various causes that could be generating an anxiety level higher than desirable for a good performance. Finally, it is also intended to provide guidance to improve the performance of a wind orchestra director. The completion of this investigation involved an autobiographical study, based on my own experience as a trumpet student, teacher of the musical language and, later, as student of Conducting at the University of Aveiro. The study revealed weakness in my earlier music education, and suggested a high level of performance anxiety, generated from a personality trait and due to contiguity.



## ÍNDICE GERAL

ÍNDICE DE ANEXOS .....	iii
ÍNDICE DE FIGURAS .....	iv
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 • AUTOANÁLISE E EVIDÊNCIAS .....	3
CAPÍTULO 2 • PROBLEMÁTICA.....	17
2.1. Objetivos .....	18
2.2. Enquadramento teórico e metodologia.....	18
2.3. Reaprendendo a apreender .....	24
2.3.1. A Apreensão do Conhecimento .....	24
2.3.2. Revisando as crenças .....	27
2.3.3. A ansiedade e seus enfrentamentos.....	28
2.3.3.1. O que é ansiedade?.....	29
2.3.3.2. Teorias sobre a Ansiedade .....	29
2.3.3.2.1. Teoria psicanalítica .....	29
2.3.3.2.2. Teoria aprendizagem/comportamental.....	30
2.3.3.2.3. Teoria fenomenológica/existencialista.....	30
2.3.3.2.4. Teoria cognitiva .....	31
2.3.3.2.5. Teoria da incerteza.....	31
2.3.3.2.6. Ansiedade vs performance .....	31
2.3.3.3. Fatores desencadeantes de altos níveis de ansiedade.....	33
2.3.3.3.1. Mandados inconscientes .....	34
2.3.3.3.2. Percepção errada de um facto e auto-sabotagem .....	35
2.3.3.3.3. Medo de tocar em público.....	36
2.3.3.3.4. Pensamentos negativos .....	37
2.3.3.4 Mecanismos de enfrentamento .....	37
2.3.3.4.1. Mudando o pensamento, alterando as emoções.....	37
2.3.3.4.2. O estudo como ferramenta de controle do stress .....	38
2.3.3.5. Preparação do concerto .....	38

2.3.3.6. Reflexões .....	39
CAPÍTULO 3 • UNIVERSO E APLICABILIDADE DO ESTUDO .....	41
3.1. Planejamento e metodologia de ação .....	41
3.1.1. A escolha do repertório.....	41
3.2. A preparação da ação .....	44
3.2.1. O estudo da partitura.....	50
3.2.2. Análise das obras .....	52
3.3. O trabalho coletivo.....	61
3.3.1. A Banda Amizade.....	61
3.3.2. A Interpretação .....	64
3.3.2.1. A primeira leitura.....	64
3.3.2.2. Compreendendo e aprimorando a execução da obra. ....	68
3.4.2.3 O concerto.....	79
CAPÍTULO 4 • RESULTADOS FINAIS .....	85
CAPÍTULO 5 • CONCLUSÃO .....	87
BIBLIOGRAFIA.....	89
1. Bibliografia crítica/estudos .....	89
2. Sites Consultados .....	91
ANEXOS.....	93

## ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1 - Entrevista com a Profa. Doutora Nancy Harper .....	93
Anexo 2 - Partitura da Obra Armenian Dances.....	95
Anexo 3 - Partitura da Obra A Iha.....	156
Anexo 4 - Partitura da obra Flashing Winds.....	191
Anexo 5 - Partitura da obra Suite de Monette.....	214



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama do Potencial liberado e resultados conseguidos. ....	27
Figura 2 – Modelo de inquietude ou intranquilidade .....	30
Figura 3 – Modelo de Martens da Teoria da Reversão [Bandeira, 2002:35] .....	32
Figura 4 – Dessensibilização Sistemática.....	36
Figura 5 – Modelo de T.R.E. adaptado.....	37
Figura 6 – Regular 2/4 time.....	44
Figura 7 – Slow 2/4 time .....	44
Figura 8 – 7 3/4 Time.....	45
Figura 9 – 8 4/4 Time.....	45
Figura 10 – 5/4 Time.....	45
Figura 11 – Ensaio com a Banda da Amizade: excesso de tensão no rosto e ombros. ....	65
Figura 12 – Segundo ensaio com a Banda Amizade. Uma postura mais relaxada.....	71
Figura 13 – Ensaio com a Banda Amizade. Dando indicando entrada às flautas. ....	73
Figura 14 – Ensaio com a Banda Amizade. Já com uma postura mais relaxada.....	74
Figura 15 – Ensaio com a Banda Amizade sob a supervisão do Maestro Schelle. ....	76
Figura 16 – Ensaio Geral com a Banda Amizade sob a orientação do Maestro Schelle.....	78
Figura 17 – Concerto com Banda Amizade sob a orientação do Maestro Schelle.....	82
Figura 18 - Ensaio com Banda de Santa Comba Dão.....	82
Figura 19 – Apresentação com Banda de Santa Comba Dão. ....	83





## INTRODUÇÃO

*Quem registra no papel aquilo que sofre torna-se um autor melancólico, mas torna-se um autor sério quando nos diz o que sofreu e por que razão repousa agora na alegria.*  
(Nietzsche)

Ao me deparar com as dificuldades técnicas da arte de dirigir bandas, expostas, principalmente, no âmbito da disciplina «Conteúdos e Tópicos de Literatura Específica», ministrada pelo Professor Luís Cardoso, e no curso de «Direção» por mim frequentado, sob orientação do Maestro Ernst Schelle, tomei consciência de que não havia harmonia entre o que penso/sinto em relação à música executada e a minha manifestação gestual diante da banda, bem como senti alto nível de ansiedade que prejudicou, sobremaneira, minha atuação como diretor de *wind band*, não alcançando o desempenho esperado.

A partir dessa constatação, busquei entender o que se passava e como poderia mudar minhas crenças, pensamentos, estratégias e ações para atingir meus objetivos como Diretor de Orquestra de Sopro. Haveria que buscar em minhas experiências os fatos e mecanismos que poderiam estar a prejudicar a minha atuação como diretor *wind band*.



## CAPÍTULO 1 • AUTO ANÁLISE E EVIDÊNCIAS

### 1.1. A Origem da desfocalização do ensino e a ansiedade como resultado

Busquei, em minhas memórias, perceber como se deu a minha relação com a música, desde o momento que tomei contato com ela, quando criança. Lembro-me de um encontro na Escola Primária, que acabara de receber alguns instrumentos de sopro doados pela congregação católica italiana “João Piamarta”, onde fui instigado pelos colegas a tocar o trompete; afinal, meus dois avôs eram músicos e meu pai, reconhecidamente, um virtuoso da clarineta e do saxofone. Não tinha a mínima ideia de como tocá-lo. No entanto, um colega pegou o trompete e imediatamente começou a tocar uma canção bem conhecida naquela época. “Imaginei-me ali, naquele momento, um ser sem talento suficiente para fazer musica.” Ao iniciar o estudo musical com o meu pai, que não permitia que se tocassem qualquer nota estranha à escrita na metalinguagem musical, comecei a confundir música com a escrita musical. Passei a priorizar e reconhecer como música apenas aquilo que estava escrito na parte<sup>1</sup>. A mim, não interessava o resultado sonoro obtido ao executar o instrumento, mas apenas se o que estava grafado na parte estava sendo cumprido à risca. Essa visão da música me fez desenvolver a percepção visual, em vez da percepção auditiva. Poderia reconhecer visualmente qualquer escala, acorde e mesmo executar qualquer ritmo, mas não era capaz de reconhecê-los auditivamente. O ensino da música era extremamente formal, e nem se permitia sequer balançar o corpo pois isso era visto como desrespeito. Stanley Hall argumenta que o movimento devia ser enfatizado na educação infantil.

É difícil para as crianças sentir a música sem movimento... A música devia ir com passos e os passos com música... Ficar sentado e quieto a ouvir música agitada reprime o desenvolvimento musical de uma criança no seu desabrochar, já que ela sente a música principalmente como um convite à ação. (Hall, 1911:117).

Ao iniciar o estudo do trompete fui orientado para tocar sempre forte, pois esse instrumento estava relacionado com o vigor físico, tratava-se de um instrumento de homem. Morando em uma cidade pequena, sem muitos recursos, não dispúnhamos de

---

<sup>1</sup> Papel que contém a escrita da música com símbolos próprios da metalinguagem musical.

qualquer equipamento para amplificar o som nas festas populares. Assim, por exemplo, nos bailes de carnaval, éramos obrigados a tocar sempre fortíssimo para que fôssemos ouvidos. Ainda jovem, com 15 anos, aproximadamente, fui residir em Brasília para estudar música, pois esse era o desejo de meu pai. Lá encontrei algumas pessoas que faziam parte de um grupo musical no colégio da cidade de Taguatinga. Apresentei-me na hora cívica – atividade para desenvolver o amor à pátria que acontecia todas as sextas-feiras, antes do início das aulas – tocando trompete solo, e logo fui convidado para ingressar no grupo musical da escola. Fiz parte, também, na banda de música da mesma escola e aí, pela primeira vez, me foi sugerida a mudança de embocadura. A visão, no Brasil nos anos 1970, sobre a arte de tocar os instrumentos de sopro de metal era de que tudo dependia da embocadura. O segredo do bom executante de instrumentos de metal era ter uma boa embocadura. Se tiveres uma boa embocadura serás um bom trompetista, caso contrário, nada há a fazer. Não se falava sobre respiração, sobre o uso da língua como uma válvula para ajudar na mudança das notas, no corpo como o verdadeiro instrumento ou aspectos desse gênero. Como estava acostumado a pôr o bocal um pouco mais do lado esquerdo da boca, tive muita dificuldade em pô-lo no centro dos lábios, como fui orientado pelo meu novo professor. Tinha os dentes desalinhados, a borda do bocal ficava nos topos laterais dos dentes, e como tinha que apertar um pouco o bocal sobre os dentes, para poder gerar o som, essa técnica não funcionava bem, pois a parte do lábio que ficava entre os dentes não sofria da tensão e flexibilidade necessárias à boa vibração. Os professores sempre nos alertavam que os lábios não podiam se mover. Uma boa embocadura permanecia inalterada a quando da produção das notas; tanto fazia produzir sons graves como agudos, ela deveria permanecer na mesma posição. Em pouco tempo, vi-me na situação do garoto que tocava e que passou a não tocar. Isso me fez sentir cada vez mais como incapacitado de musicar.

A essa altura, não obstante participar do grupo musical da Escola, tinha uma tremenda dificuldade para executar as partes que cabiam a mim como trompetista. Como sabia escrever música, conhecia bem os ritmos, os meus colegas tinham deferência especial por mim; afinal, eles também assimilaram a ideia de que a escrita musical era muito importante e que eu sabia fazer isso. Não havia qualquer preocupação em compreender a harmonia das músicas, pois harmonia era para quem estudava instrumentos harmônicos como, por exemplo, piano e violão e esse não era o meu caso. Deveria apenas me preocupar com a melodia, já que, eu tocava – dito bem, tocava, pois agora quase não

tocava mais – um instrumento melódico. Viajava com o grupo para animar festas de formaturas nas cidades do interior de Goiás e Minas Gerais. Cada vez com mais dificuldade de executar o trompete, sentia-me mal por não conseguir musicar como achava que deveria. Perguntava-me, por que era tão difícil para mim e, às vezes, parecia tão fácil para os outros?

Ingressei, a convite do professor de canto coral de nossa escola, na banda do Serviço Social da Indústria (SESI). Essa banda estava bem mais organizada e tinha bastante mais músicos do que a da nossa escola. Penso que o maestro dessa banda tenha me assistido nas horas cívicas, tocando trompete com a embocadura ainda de lado e conseguindo fazer boas interpretações e, não sabedor de minha mudança e embocadura, convidou-me para fazer parte do grupo de música popular daquela instituição. Cheguei a ir a alguns ensaios, mas como me senti incapaz de realizar o trabalho, dei uma desculpa e me retirei. Lembro-me um dia que, a quando da banda em viagem para tocar em outra cidade, um colega pegou o trompete dentro do autocarro e começou a tocar muitas músicas de carnaval. Apesar de já ter tocado aquelas músicas, eu não conseguia executar nenhuma, pois me faltava a parte. A minha vontade de tocar bem o trompete estava me levando a uma ansiedade tremenda e ao sentimento de impotência e frustração. Desenvolvia uma tendência a uma situação de permanente desconforto. A capacidade ou não de tocar trompete era confundida com minha própria vida. E isso ficou claro para mim quando, em uma aula de musicologia, a professora Susana Sardo fez a seguinte observação: «Você não é o que você faz».

Quando retornava de férias à casa dos meus pais, sentia-me triste ao ouvir o meu pai dizer: «Esse menino tocava bem, chegou a tocar frevos no carnaval comigo e agora que foi para Brasília não toca mais nada». Ele não imaginava o quanto isso me magoava, pois parecia que eu tinha tomado a decisão de não tocar mais, quando, na verdade, o que eu mais queria era tocar, e tocar bem. No entanto, ele também não percebia que, anteriormente, quando eu tocava, fazia um enorme esforço. Tinha fortíssimas dores de cabeça, que só encontravam alívio por meio de um exercício de quase contorção: vergava o corpo para frente e punha a cabeça para baixo, repetindo o procedimento. Um ano após minha chegada na capital do pai, ingressei na Escola de Música de Brasília (BEM), que acabara de inaugurar. Achei que ali, sim, seria minha redenção. Comecei a estudar com um professor que tinha sido trompetista e agora se dedicava a ensinar. Fui apresentado a uma

nova teoria sobre como tocar instrumentos de sopro de metal, através da qual os princípios da física eram utilizados para a produção do som. Qual o ângulo que a arcada dental deveria formar para receber o bocal, qual a posição da língua, dos lábios, enfim, eram tantas minúcias que não conseguia imaginar tocar trompete preocupando-me com todos estes detalhes. O professor fazia uma demonstração de como o som era produzido, mas ele mesmo nunca tocou uma música sequer para demonstrar como essa teoria funcionava na prática. Infelizmente, não me adaptei a essa teoria, pois tínhamos que enrolar os lábios sobre os dentes, como quem toca oboé, e isso fazia com que o ar fosse direcionado para cima e para os lados dos lábios e não para frente, criando uma tensão desnecessária que gerava um descontrole da ação de soprar, causada pela resistência que os lábios faziam à coluna de ar. Mais uma vez vinha a frustração «O trauma emocional pode ocorrer em virtude de um acontecimento brusco intenso, e/ou pela repetição, provocando fortes tensões que ultrapassem as capacidades de elaboração do sujeito». (Anaut, 2005:100).

Vendo minha angústia, o professor sugeriu que eu estudasse canto, em uma tentativa de melhorar a minha forma de respirar o que poderia ajudar no ato de tocar o trompete, que era o meu verdadeiro objetivo. Ingressei na classe de canto de uma professora que acabara de regressar da Espanha, onde havia se especializado. Gostava muito das suas aulas. Ela demonstrava apreço pela minha pessoa. Certo dia, para minha surpresa, apresentou-me a um grande maestro brasileiro que visitava a nossa escola, e me fez cantar uma canção espanhola para ele, elogiando a qualidade de minha voz. Ficava sem saber se eu realmente tinha uma boa voz, ou se pelo fato da professora ter grande estima por mim, elogiava-me para que eu me sentisse melhor. Nas provas de canto, sempre estava presente na banca outra professora, considerada uma grande diva brasileira, pois reconhecida como grande cantora na Europa, tendo até feito uma performance para a rainha Elizabeth da Inglaterra. Na época, ela estava com uns setenta anos, mas comportava-se como se menina fosse. Quando fazíamos provas públicas, ela costumava nos olhar fixamente nos olhos, fazia gestos com o rosto, ora de alguém apaixonado, ora de raiva no intuito de testar nossa capacidade de concentração e de não responder a estímulos externos. Mas o canto era apenas uma ponte que poderia me conduzir ao trompete.

Cheguei a participar da Banda Sinfônica da Escola de Música de Brasília (EMB), mas não me sentia em condições de executar bem as obras. Lembro-me que estávamos nos preparando para entrar no palco para a execução de um concerto, quando o maestro deu

por falta do trompetista que fazia os solos. Dirigiu-se a mim e avisou-me que eu teria que fazer o solo da peça «*La Virgen de la Macarena*». A vontade que eu tive foi de não estar ali aquela hora. Como por graça, não sei de quem, talvez da *Virgen de La Macarena* o trompetista chegou e assumiu o seu posto e eu pude relaxar. Por mais que eu estudasse o trompete, eu não conseguia tocá-lo adequadamente. Chegava a passar quatro horas fazendo notas longas. Alguns trompetistas que eu conhecia diziam sempre que o segredo da execução do instrumento era tocar notas longas. Longas, tão longas a ponto de me afastar do trompete.

Após passar quatro anos na Escola de Música de Brasília, ingressei na Universidade de Brasília (UnB) para estudar trompete. Mais uma vez vi minha expectativa frustrada. Não havia nem o curso nem o professor de trompete. O professor de trompa aceitou-me em sua classe, pois ele não tinha aluno de instrumento. Como ele também era o professor de teoria, e eu tinha bom conhecimento teórico, fez-me seu monitor durante três semestres. Fiquei feliz com a possibilidade de estudar trompete com ele. No primeiro dia de aula, ele mandou-me estudar em uma sala que estava vazia. Após executar poucos exercícios, fui surpreendido pelo professor de violoncelo que aos gritos me mandou parar e sair da sala, porque eu estava perturbando o estudo dele. As salas não dispunham de isolamento acústico adequado e o som do trompete expandia-se em demasiado. Fiquei atônico. Nem sei como cheguei à sala do meu professor de trompete. A meu ver, ele ficou sem saber o que tinha me acontecido, pois meu estado era de total paralisia. Não conseguia dizer o que sucedera. Minutos depois, mais calmo, contei-lhe o que havia ocorrido. Ele foi ter com o professor de violoncelo e lhe disse uns desaforos. Depois, fiquei sabendo que esse assunto foi tratado em uma reunião do Departamento de Artes e, por conta do ocorrido, foi-me concedida a oportunidade de estudar no auditório, que raramente era utilizado, de modo que meu instrumento deixasse de incomodar os outros.

Passei a estudar solfejo com afinco, pois não dispunha de ouvido absoluto. Tinha a capacidade de relacionar bem os intervalos e identificá-los. Estudava muito, pois na condição de monitor tinha que prestar esclarecimentos aos alunos que demonstrassem mais dificuldades. Treinei a percepção dos acordes, mas nunca me senti suficientemente apto para reconhecê-los prontamente. Ainda hoje, apesar do treinamento, sinto dificuldade de perceber algumas nuances harmônicas. Na graduação, tive como professor de direção um compositor e maestro que acabava de retomar o seu cargo na UnB. Ele não demonstrava a



mínima paciência e nem vontade de trabalhar com os alunos da graduação. Fingia que nos ensinava e fazíamos de conta que aprendíamos. Como meu foco era somente o trompete, isso não me importava tanto. «A maioria das pessoas passa pela vida sem presenciar o mundo real, mas apenas com as ideias preconcebidas que tem dele» Percy (*apud* Wilson 2008:114). O meu mundo se resumia a tocar trompete e, em relação a outros aspectos que me rodeavam, eu não ouvia e nem enxergava.

Nos últimos anos de UnB, meu orientador sugeriu que eu fizesse dupla opção e cursasse Licenciatura em Música, pois assim eu teria como lecionar em qualquer instituição. Concluí primeiro a licenciatura em música e somente alguns anos depois o bacharelado em trompete. Como não havia um programa rígido, pois o curso de trompete não existia, o professor estabeleceu um programa mínimo para que eu pudesse concluir o curso. Toquei, acompanhado com o piano, peças arranjadas para trompete, sonatas escritas para o próprio instrumento e alguns movimentos de concertos clássicos como o de Haydn e de Antonio Vivaldi para dois trompetes, que fiz juntamente com um colega de curso que ingressara como aluno de trompete. No final de 1982, quando fui me despedir do meu orientador, professor Bohumil Med, ele me deu um caloroso abraço e disse-me que eu era uma pessoa íntegra e honesta, coisa rara, e que muito ainda iria se falar de mim. Fiquei surpreso não por me atribuir as virtudes de “integridade” e “honestidade”, mas por sua opinião de que iria se falar de mim. Deu-me um livro de sua autoria, com uma dedicatória que dizia assim: «Ao meu dileto amigo e aluno Antonio Padilha, futuro Secretário de Cultura do Maranhão.» Como já conhecia o livro, não tive o cuidado de vê-lo, naquele momento. Somente, tempos depois, ao estudar para o concurso da Universidade Federal do Maranhão, em 1984, é que li a frase e comecei a rir, pois, para mim, isso era improvável ou mesmo impossível. Em 2003, vinte anos depois, telefonei-lhe para comunicar que sua premonição, desejo, ou coisa parecida, tinha se confirmado – eu assumiria naquele ano o cargo de Secretário de Estado da Cultura do Maranhão.

Regressando ao Maranhão em 1982, iniciei minha carreira de professor de música. Fui ensinar na Escola de Música do Maranhão (EMEM). Fui muito bem recebido, pois era o primeiro maranhense, professor da Escola, com formação superior. Percebi que o ensino estava direcionado para a metalinguagem musical e não a verdadeira linguagem dos sons. Tentei conversar com os professores sobre isso, e penso que eles ficaram furiosos, pois eu estava tentando tirar a única coisa que eles tinham: o conhecimento sobre a

metalinguagem. Senti que não iria longe e telefonei ao meu ex-orientador para lhe relatar as dificuldades que eu estava enfrentando sobre o ensino da música. Ele me fez ver que era normal essa reação e que eu esperasse muito mais, pois, afinal, eu era jovem, idealista e tentava evitar que tantas pessoas passassem pela frustração de aprender a metalinguagem musical pensando que estavam aprendendo música.

Ao assumir a cadeira de Percepção Musical, decidi que iria implantar um modelo de ensino que privilegiasse a verdadeira linguagem musical, afinal, eu era o professor e, dentro da sala de aula, as decisões seriam exclusivamente minhas, não dependeria, portanto, nem da autorização dos meus colegas nem mesmo da diretoria da Escola. Assumi também a disciplina de canto coral. Como havia estudado canto na Escola de Música de Brasília, e as disciplinas Canto Coral e Fisiologia da voz humana na UnB, desenvolvi junto aos alunos uma práxis, que, para eles, era inovadora. Levava-os ao pátio da EMEM e fazíamos exercícios corporais de relaxamento, balançando o corpo, tomando consciência dele, dos pés à cabeça. Depois era a vez dos exercícios respiratórios, que levavam quase dez minutos. Somente depois de tudo isso é que começávamos a ensaiar as músicas. Logo vieram os comentários do tipo: «Isso é aula de canto coral ou de balé?» Não me incomodei e segui em frente.

Na disciplina de Percepção Musical, o foco era o solfejo. Treinava os alunos exaustivamente. No final do curso, após três anos, decidi que os meus alunos ainda não estavam adequadamente preparados e lhes propus que todos fossem reprovados na disciplina «Percepção Musical VI», para continuarmos a estudar por mais um semestre. Dos quinze alunos que estavam matriculados, creio que apenas três discordaram, e, por incrível que pareça, eram os que a deficiência era mais evidente. Disse-lhes que o que estava fazendo era para o bem deles; que o estudo da música não deveria focar em diploma – «diploma não toca»; e que eles deveriam fazer música por prazer e não por obrigação. Dessa turma, dez alunos são hoje professores da EMEM; um do Instituto de Ensino Superior do Maranhão; e um da Universidade Estadual do Maranhão. Anos depois, esses mesmos alunos, agora professores, solicitaram-me que escrevesse uma apostila, em que delineasse a forma que eu achava razoável para se ensinar música. Escrevi um texto que acabou sendo editado em formato de livro: *A linguagem dos tons* (Padilha, 2000). Dediquei-o a meu pai, pois apesar das críticas que me fazia pelo fato de não tocar trompete como ele achava que deveria, reconhecia que se não fosse ele, eu jamais teria acesso ao

mundo fantástico da linguagem musical. Ele que havia obrigado todos os filhos a estudar música, quando já estava com 80 anos e abatido pelos problemas de saúde que fora acometido, nos confidenciou: «A coisa mais bonita que eu encontrei neste mundo foi a música. Por isso eu queria que todos vocês tivessem acesso a ela».

Tudo parecia caminhar bem. Eu era visto como um professor capaz e responsável. No entanto, o fantasma do trompete ainda me consumia. Fui informado que um grande trompetista pernambucano, Nailson Simões, havia voltado dos Estados Unidos da América, onde terminara o seu Mestrado em Trompete no famoso conservatório de Boston, sob orientação do Professor Charles Schlueter, o 1º trompete da Orquestra Sinfônica de Boston. Telefonei-lhe e pedi que me concedesse uma aula de trompete. Viajei vinte e seis horas, em um autocarro de São Luís, capital do Estado do Maranhão, a João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, para ter com o Professor Nailson Simões. Ao chegar na Universidade Federal da Paraíba, apresentei-me ao professor e logo me dirigi para abrir o estojo onde se encontrava o meu trompete. Fui surpreendido com a sua atitude de me mandar guardar o trompete. Ele, primeiramente, perguntou-me como era minha vida. Indagou-me como eu me sentia. Questionou como era a minha relação com o meu corpo. Foi o primeiro professor a considerar e focar em mim e não no trompete. Fez-me refletir que o instrumento musical era o meu corpo e o trompete seria apenas a sua extensão. Depois mandou que eu fizesse alguns exercícios corporais e mencionou a tensão que deveria ser dissipada. O corpo tenso em excesso causaria problema quando estivesse tocando o trompete. Sugeriu alguns exercícios de Ioga e, somente depois, começamos a tocar o trompete. Disse que não havia nada errado comigo, em termos físicos; que eu poderia muito bem tocar trompete, bastava querer – e eu queria. Ele tocava com uma facilidade incrível. Voltei a São Luís com uma nova esperança, afinal, o professor era autoridade no assunto. Ainda havia resquícios de expor o problema para os professores, quando cabia a mim resolvê-los.

Não seria ingênuo, nem cairia em armadilhas maniqueístas, como a de culpar a religião e as instituições educacionais, incluindo nelas a família e meus professores, tornando-os responsáveis pelo destino a ser tomado na vida, visto que respondemos por ele. No entanto, sabemos que as instituições podem facilitar ou dificultar que encontremos o caminho a ser seguido, em busca da plena realização.

De volta a São Luís, fui informado que a secretária de Estado da Cultura havia pedido indicação dos alunos e professores da EMEM para nomear um novo diretor, já que o diretor havia sido exonerado e após reunião com os docentes da instituição, meu nome fora escolhido por 16 deles, e apenas um não acompanhou a maioria.

Aceitei o desafio e fiquei 11 anos e meio dirigindo a EMEM. Esqueci um pouco a obsessão de tocar trompete. Mesmo assim, convidei alguns músicos militares e fundei o primeiro quinteto de metais do Maranhão, no qual participava como segundo trompetista. Logo chegaram os alunos que queriam ter aulas comigo. Como era diretor da Instituição e andava muito ocupado, ministrava aulas no horário do almoço. Procurei ser um professor centrado no aluno. Não partia do pressuposto que eu sabia, mas procurava verificar o que ele precisava, e juntos íamos em busca da solução. Estimulava os alunos a cantar os exercícios antes de tocar. Cantamos por meio do trompete. Para mim, o nosso corpo é que fazia a música. O trompete é apenas um amplificador de nossas ideias e sentimentos. Instruía-os para que nunca se preocupassem com a embocadura. Explicava-lhes que se fossem gritar, não pensassem em esticar mais ou menos suas cordas vocais, nem pressionassem o diafragma. Dizia-lhes para pensarem que o corpo, por consequência, iria no caminho certo em busca do que quisessem. E assim construí nossas diretrizes. Acho que obtive sucesso, tendo em vista que, hoje, meus alunos são excelentes músicos. Alguns já estão graduados em trompete e se preparam para realizar mestrado no instrumento.

Com essa visão que desenvolvi com a ajuda do agora Professor Doutor Nailson Simões, e com o próprio Professor Charles Schlueter, que foi a São Luís do Maranhão, a meu convite, participar de um encontro dos trompetistas no Brasil, voltei a tentar tocar trompete. Juntei uns amigos professores e formamos o grupo Metal & Cia. Após, aproximadamente, quatro anos tocando na Escola e em festas decidimos registrar algumas canções de nossa autoria e gravamos dois CDs: “Interlúdio para uma menina bonita”, dedicado ao trompetista Herb Alpert, uma constante fonte de inspiração, e “Cidade dos Sonhos”.

Tempos depois, fundei a Big Show Band da Escola de Música, que logo se tornou um grupo super conhecido na cidade, representando o Estado em vários eventos: Feira de *Strasbourg*, França; lançamento do carnaval do Maranhão em São Paulo; feira dos Estados em Brasília; feira da Música em Fortaleza; e em muitos municípios do estado do Maranhão.

Exerci o cargo de Secretário de Estado da Cultura sem nenhuma indicação política, apenas por reconhecimento do meu trabalho na EMEM. Como gestor, vi que, mesmo não tocando trompete como gostaria, a música tinha me levado ao mais alto cargo almejado por quem faz arte e tem pretensões políticas naquele Estado. Procurei dar minha contribuição, de forma mais íntegra e honesta possível. Dediquei-me, para tanto, integralmente. Fundei doze escolas de música em doze municípios, aonde ia pessoalmente ministrar aulas, por acreditar que a música é um forte instrumento educativo. Criei o curso superior de música da Universidade Estadual do Maranhão, e o dirigi por dois anos como voluntário, sendo Secretário de Estado, pois não poderia auferir nenhum rendimento por isso. Ajudei a criar o curso superior de música da Universidade Federal do Maranhão, em 2007, pelo qual se batalhava desde 1985 para sua implantação.

Havia feito um trabalho que gerou as condições para o desenvolvimento da música no meu Estado, e que oportunizou a muitas pessoas o acesso a essa linguagem. No entanto, faltava-me algo. Era o momento de decidir o que fazer para completar meu ciclo com a música. Pesquisando na Internet, encontrei o curso de Direção de Bandas da Universidade de Aveiro (UA). Entrei em contato com o Maestro e Professor António Vassalo Lourenço e decidi estudar novamente. Queria fazer o curso de Direção de Banda, considerando que os meus últimos trabalhos estavam voltados para esta área e o meu Estado carece muito de informações para o pleno desenvolvimento dessa atividade educativa.

Agora, com uma visão mais clara sobre minha condição de músico, senti falta dos conhecimentos que deveria ter aprendido há tempos. Observei que ainda estava impregnado d velhos padrões de pensamento, emoções, desejos, comportamentos que, apesar de encenados no cotidiano, estão sempre priorizando o futuro. Verifiquei que não vivenciava o momento real. Estar ali, diante dos músicos, não poderia representar o ponto de chegada, mas apenas preparação para um fim. Nossa educação religiosa, social e cultural envolve nossa mente em um processo obsessivo pelo futuro, evitando a vivência real do presente, sempre visto como passagem para um fim maior, só encontrado no futuro. Ao presente não é permitida a alegria. Há um culto à tristeza e até mesmo à doença. Recebemos carinho quando estamos doentes, somos bem cuidados, tornamo-nos objeto de atenção redobrada. No entanto, se estamos muito alegres, brincando, temos sempre alguém a nos lembrar que «a alegria é a mãe do choro». Somos educados para sempre esperar pelo futuro. Quando crescerem... Esse afastamento do presente cria dificuldades de realização, visto que não se

vê o momento presente como um fim em si. Internalizei essa espera em relação à música. Sempre achando que com o tempo – que tempo? – as coisas resolver-se-iam.

Hoje, percebo que a dificuldade de controlar os meus sentimentos, a cada momento, dificultou o meu discernimento emocional e a minha auto-compreensão. Minha autoconsciência – reconhecer um sentimento quando ele ocorre (Goleman, 1995:82) – estava adormecida e eu ficava à mercê dele. Era preciso saber lidar com as emoções, e sair de estados incapacitantes. Sempre tentei ser racional, no entanto reconheço que às vezes a emoção me sequestra da realidade. Quando ouço música sou envolvido por um mundo desconhecido que me afasta totalmente do momento presente, mas, como diretor musical, tenho que estar mais presente do que nunca à frente da orquestra.

A decisão de estudar na Universidade de Aveiro deveu-se à busca de realização de um sonho: tornar-me bom fazedor de música. Deparei-me com dificuldades já conhecidas, mas com uma clara visão de que eu teria que afastar fantasmas que me acompanhavam há anos e já não dispunha de tempo para isso, era um homem maduro. Encontrei em terras portuguesas pessoas que me receberam de forma muito amistosa e tive a oportunidade de conhecer professores com visão totalmente diferente dos que eu havia tido no Brasil, nos anos 1970. É evidente que muita coisa mudou em relação ao estudo da música, tanto cá quanto lá. Com o Prof. Doutor Vasco Negreiros, que me conduziu na disciplina de co-repetição, tive a oportunidade de buscar a compreensão do acompanhamento harmônico. No primeiro dia de aula, não consegui tocar um acorde sequer. Estava literalmente travado. Meu corpo e minha mente encontravam-se envoltos em tempo passado, ou tempo psicológico, como o chama Eckhart Toller (2002). Seria preciso passar a vivenciar cada momento, o real, o agora, para poder me livrar do peso do passado, que poderia me impedir de executar bem a tarefa de diretor musical. Com o Professor Luís Cardoso desenvolvi a capacidade de compor. Com o Prof. Doutor Vassalo Lourenço ficou evidenciado que meu corpo estava totalmente dissintonizado da minha mente: ele não respondia ao meu pensamento consciente, mas reagia a um tipo de mandado inconsciente que, mais tarde, descobri do que se tratava. Com as Prof.<sup>as</sup> Doutoras Rosário Pestana e Susana Sardo vi meu mundo musicológico se expandir e descobri algo de que ainda não tinha pleno conhecimento, a etnomusicologia.

O célebre aforismo socrático “conhece-te a ti mesmo” foi o meu ponto de partida. Conhecer a mim mesmo seria a primeira etapa de um processo que tinha por objetivo

reinventar minha forma de me ver e ver o mundo. Reconhecer minhas limitações, fragilidades, falta de conhecimento, uso inadequado do corpo, inabilidade de focar numa direção e principalmente não me permitir entrar em um estado de *fluência*, como defende Csikszentmihalyi (2002:84). O fluxo é um estado de auto-esquecimento, o oposto da ruminação e preocupação: em vez de perder-se em cuidados nervosos, as pessoas em fluxo tanto se absorvem na tarefa imediata que perdem toda a autoconsciência, deixando as pequenas preocupações – saúde, contas, até mesmo o bem-estar – da vida diária. (Goleman, 1995:104).

Percebi que levava muito a sério a expressão de Descartes “penso, logo existo” a ponto de achar que tudo tinha que ser pensado de forma clara e racional. Aprendi a não confiar na capacidade do meu corpo e na minha intuição. Tudo deveria ser conhecido e reconhecido. Se conhecemos, temos menos receio. O desconhecido e a falta de informação poderiam me deixar temeroso.

Minhas reflexões levaram-se a algumas evidências que me permitiram achar que eu poderia não ser um bom músico. Observei que desenvolvi uma couraça que me impedia de fazer música de forma plena e prazerosa. Meu corpo em harmonia com o meu inconsciente sempre me levavam a fugir e não a enfrentar as condições adversas.

A inação, ou a postergação da ação de fazer música era o caminho encontrado pelo inconsciente para evitar que eu sofresse decepções. A visão equivocada sobre a música, através da qual a metalinguagem musical (representação gráfica) é supervalorizada em detrimento da verdadeira linguagem musical (a linguagem sonora), me conduziu a apreciar a música de forma distorcida. Tal os meus lábios, que se enrijeciam a ponto de não vibrar para produzir o som no trompete, provavelmente com receio das críticas que poderiam advir, também o meu braço era acometido de excesso de tensão, enrijecendo de tal forma que me impedia de dirigir. Destarte, observei um nível de ansiedade que prejudica meu desempenho quando em performance. Quer seja causado por problemas cognitivos ou pela forma inadequada como a linguagem musical foi por mim estudada.

Precisava, urgentemente, encontrar uma maneira de reaprender a aprender. Para tanto, fui buscar informações de como nós, humanos, assimilamos o aprendizado e como o nosso corpo se comporta como instrumento do saber. Não poderia utilizar o velho processo de aprender por tentativa de erros e acertos, reforços negativos e positivos, mas sim compreender qual mecanismo nossa mente usa para fixar as informações e como o nosso

corpo funciona para reter essa informação em órgãos, músculos, ossos etc. Não haveria tempo a perder. Seria necessário, também, que eu tivesse uma visão de mundo diferente da que mantinha até então, principalmente no desenvolvimento da aceitação e da tolerância. Teria que descobrir as minhas verdadeiras potencialidades e reconhecer minhas limitações e me aceitar como ser falível, mas também com a capacidade de corrigir erros e buscar acertos, como deve ser.





## CAPÍTULO 2 • PROBLEMÁTICA

Em 2010, frequentando o curso de Direção de Bandas, ministrado pelo Maestro Ernest Schelle, deparei-me com situações para as quais tinha que dar respostas quase que instantâneas aos estímulos apresentados pela Banda e, no entanto, ficava paralisado a ponto de não conseguir manter sequer o braço na marcação gestual do compasso. O Maestro Ernest Schelle ficava atônito ao ver que o meu comportamento era sempre de fuga e não de enfrentamento. As minhas respostas se mostravam inadequadas à situação e havia demonstração de um nível de ansiedade que prejudicava de sobremaneira o meu desempenho. Algo precisava ser feito. O quê?

Diante do problema, busquei entender o que se passava. Que tipo de estudo poderia me levar à compreensão do meu comportamento? Após verificar o que eu pretendia, cheguei à seguinte conclusão:

- Durante os primeiros contatos com a Banda Amizade, no curso de Direção, ocorrido no ano de 2010, constatei que havia um problema sério que carecia de solução. Eu me sentia totalmente travado, com o corpo enrijecido, e com um nível de ansiedade que prejudicava a minha performance;

- Não conseguia executar os gestos de forma relaxada, pois meu braço sempre estava enrijecido acima do desejável, atrapalhando os movimentos necessários às indicações do andamento, entradas, nuances de crescendo, decrescendo, forte piano e outras.

- O treinamento físico efetuado para executar a tarefa não estava surtindo o efeito desejado.

Ficou evidenciado que o problema não estava vinculado meramente ao aspecto físico, mas que tinha uma componente cognitiva e emocional e que precisava ser urgentemente conhecida, avaliada, explorada e resolvida. Estava claro que, na execução das minhas tarefas como diretor musical, eu precisava estar em sintonia comigo mesmo, e isso não estava a acontecer.

## 2.1. Objetivos

Reconheci que carecia de estabelecer metas e objetivos no intuito de me tornar um músico capaz e um diretor musical com condições de atuar de forma plena e prazerosa. Para tanto, estabeleci os seguintes objetivos a serem alcançados:

- Reconhecer os mecanismos cognitivos que poderiam estar por trás de minha dificuldade de dirigir;
- Superar as dificuldades técnicas decorrentes de uma educação musical inadequada;
- Direcionar o meu corpo para servir, de forma adequada, como instrumento de direção; e, por fim,
- Realizar um concerto dirigindo uma banda sinfônica, demonstrando que os problemas haviam sido superados.

## 2.2. Enquadramento teórico e metodologia

Após avaliar o quadro que se me apresentava, decidi que um estudo de auto-etnografia<sup>2</sup> poderia ser a metodologia de trabalho mais adequada à minha situação. No processo de reflexão e análise, eu poderia reconhecer os fatores cognitivos que poderiam estar desencadeando reações fisiológicas prejudiciais à minha performance, visto que mesclas de acontecimentos estavam reduzindo minha percepção, deixando-me sem a clareza necessária para compreender certas situações. Se a função principal do intelecto é, sobretudo, criar soluções práticas para que os obstáculos sejam afastados e nossos objetivos alcançados no caminho da sobrevivência, no meu caso, o intelecto estava justamente me direcionando para um caminho onde meus objetivos estavam se tornando inacessíveis, pois impedia meu estado de fruição e relaxamento, com a constante apresentação de pensamentos recorrentes, (*worries*). Minha mente tinha que ser usada a meu favor nas soluções dos problemas existentes, e não permitir que ela os criasse. Observei que não estava conseguindo desligar o cérebro em momento algum, e não me

---

<sup>2</sup> Etnografia, do grego *ethnos* = povo e *grapho* = escrever, é uma estratégia de investigação utilizada em pesquisa de campo das ciências sociais, principalmente na antropologia. É também uma forma de narrativa pessoal, autobiográfica, de experiência de vida, explorada pelo escritor/autor.

sentia presente na maioria dos momentos vividos e me via especialmente tenso com a simples constatação de que teria que dirigir. Perguntei-me: – O meu estado de tensão não seria uma resposta intelectual, para que não tivesse que desempenhar uma função na qual poderia não me sair bem? A sociedade em que vivemos nos apresenta situações que, apesar de não nos trazer risco físico, são vistas como perigosas, que podem nos fazer sentir ridículos diante dos outros. Estaria o meu cérebro a mascarar certas situações, para me proteger de uma dor psicológica iminente? Por que eu estava a ter muita dificuldade de vivenciar e ter consciência do momento presente? Por que meu pensamento estava sempre distante, quando se tratava de realizar alguma tarefa musical? Estaria eu sempre a fugir de situações que poderiam me por em risco?

Tais indagações me estimularam a fazer um estudo auto-etnográfico, em que procurei descobrir as causas de minhas dificuldades e a compreensão dos caminhos a trilhar em busca de superação.

Tinha consciência de que a escrita auto-etnográfica exigiria de mim, além da condição de *insider*, a assunção da posição de construtor e observador da cena. Teria pela frente a tarefa de fazer um estudo autobiográfico para poder penetrar em minhas lembranças e entender os fatos que me levaram a acreditar que teria dificuldades de ser um bom músico.

O eu autobiográfico é uma autobiografia feita consciente. Faz uso de toda a história que memorizamos, tanto recente como remota. Estão incluídas nessa história as experiências sociais das quais fizemos parte ou das quais gostaríamos de ter feito parte, bem como as recordações que descrevem as nossas mais refinadas experiências emocionais, nomeadamente as que possam ser classificadas de espirituais. (Damásio, 2010:263).

Fazer uma autobiografia, a integrar o trabalho proposto, como bem esclarece Damásio, na citação acima, pôs-me diante de lembranças, desejos, contradições e principalmente da disposição de encarar minhas angústias psíquicas do dia-a-dia e minha condição de ser mutante, haja vista que as ideias estavam em estado de ebulição constante em busca de um porto seguro. Nos relatos que faço no primeiro capítulo, em que circunscrevo o problema, procurei expressar as dificuldades e a ansiedade sentidas, bem como os sentimentos que foram resolvidos e como mudaram ao longo do tempo diante das experiências e vivências acumuladas. Estava consciente de que poderia me deparar com fragilidades expostas, quando de minhas reflexões, e que precisavam ser analisadas para

buscar suas origens – nem sempre encontradas mas, apenas pelo fato de considerá-las, me causava a expectativa de estar próximo de compreendê-las –, condição indispensável para a aceitação e convívio harmonioso com elas.

À medida que as experiências vividas são reconstruídas e reapresentadas, quer numa reflexão consciente, quer num processamento não-consciente, a sua essência é reavaliada e inevitavelmente reagrupada, modificada ou de leve ou em profundidade, no que respeita à sua composição factual e ao acompanhamento emocional. Durante este processo, as entidades e os acontecimentos adquirem um novo peso emocional. Algumas das imagens da recordação ficam pelo caminho na mente, outras são recuperadas e realçadas, outras ainda são combinadas de forma tão habilidosa, quer pelos nossos desejos, quer pelos caprichos do acaso que acabam por criar cenas novas que nunca realmente existiram. É assim que, à medida que os anos vão passando, a nossa história pessoal é sutilmente reescrita. É por isso que os factos podem adquirir um significado novo e que a música da memória soa hoje diferente do que há um ano. (Damásio, 2010:264).

Sabia que muito de minhas lembranças estariam perdidas, mas que, no processo de reflexão consciente, poderia resgatá-las, ou mesmo analisá-las, reavaliá-las e encontrar um sentido que, no momento acontecido, poderia não ter sido evidenciado. No decorrer desse processo, busquei desenvolver mecanismos que me conduziram a um estado de plena capacidade para a realização de uma performance condizente com uma boa realização musical e obter êxito nessa ação. Sinto que, no momento que me deparei com minhas limitações, também tomei consciência de minhas potencialidades e possibilidades. A noção de êxito não é necessariamente consequência de uma realização conseguida nem está ligada a qualquer competição, mas é, antes, o sentimento de adequação entre as ambições pessoais, as normas sociais e as realizações (Anut, 2005:94). O propósito era não só gerar um produto musical que fosse visto como um êxito, mas principalmente a adequação de minhas ambições ao meu potencial real. Ao mesmo tempo, efetuei uma pesquisa sobre ansiedade na performance, visando compreender os fatores fisiológicos e cognitivos envolvidos nesse processo, e apontar mecanismos de enfrentamento. Todo esse processo foi registrado, analisado, avaliado e poderá servir, no futuro, para outros pesquisadores que buscam os mesmos objetivos que eu persigo aqui. Assim como Sigmund Freud (1935) – que ao fazer a autobiografia buscou relatar a sua participação no desenvolvimento da psicanálise e a revisão dos seus próprios pontos de vista que se alteraram com o passar dos anos e com a maturidade – busquei confrontar conceitos nos quais assentaram as minhas crenças e, a partir desse confronto, confirmar ou reformular meu modo de ver e sentir o mundo. Não seria interessante ficar olhando sempre para o passado com insatisfação e

tristeza, nem projetar um futuro de difícil alcance, mas sim compreender os fatos e povoar o tempo presente com um estado de presença, onde as linhas podem até se cruzar mas não serão determinantes da visão consciente e real.

Estava convencido de que a auto-etnografia seria o modelo de estudo mais adequado para o meu caso. No trabalho etnográfico, o pesquisador se utiliza da observação participativa, questionários, entrevistas para descrever aqueles a quem estuda. No caso da auto-etnografia o próprio pesquisador é o objeto de estudo. Um dos primeiros trabalhos etnográficos efetuados foi *Argonauts of the Western Pacific* (1922), de Bronislaw Malinowski que, apesar de se utilizar do método etnográfico, não foi classificado pelo autor como tal. A ele seguiram-se inúmeros trabalhos, destacando-se Claude Lévi-Strauss com sua obra *Tristes trópicos* (1955).

A auto-etnografia fundamenta-se na filosofia pós-moderna e está ligada ao crescente debate sobre a refletividade na pesquisa social (Wall, 2006). Também conhecida como *insider ethnography*, é uma forma de autobiografia pessoal, através da qual o autor explora suas experiências afetivas, cognitivas e crenças. Esse conhecimento, baseado na própria experiência pessoal, poderá esclarecer, na individualidade, aspectos de um meio social onde o pesquisador se insere. Este parecia ser o meu caso, já que buscava justamente explorar minhas experiências afetivas e cognitivas, para compreender e me situar dentro de uma realidade. Ademais, estava ficando cada vez mais claro que havia tido dificuldade de compreender os conceitos ou mesmo o pensamento de alguns professores, evidenciando obstáculos para entender, interpretar, combinar, comparar e me sintonizar com os estados mentais de outra pessoa. Minha comunicação seria fortalecida com palavras, quase sem o compartilhamento de minhas experiências subjetivas por meio de gestos, postura ou expressões faciais. No caso específico da performance, cuja comunicação se dá de forma metafórica e subjetiva, o estudo auto-etnográfico tem sido um método muito utilizado – e o meu era um caso de performance. O pesquisador Victor Turner, nos seus últimos pronunciamentos e escritos, vai além do que já havia estabelecido em seu livro, *O processo ritual* (1969), pois apresenta uma visão antropológica liberada do peso da tradição do cientificismo modernista, inscrito segundo reconhece na sua identidade prévia de antropólogo funcionalista. Ele revela-se e empenha-se em uma práxis antropológica revigorada pelo humanismo intenso do encontro intersubjetivo em campo e conduzindo-nos a um cenário de uma antropologia que coloca sob suspeição a fixidez e coerência de

sistemas sociais, em favor do foco em eventos esquecidos, desprezados, que emergem nas descontinuidades, ambiguidades, mesclas e indeterminações processuais do cotidiano. (Lucas, 2005:7). Nesse passo, verifiquei que a metodologia empregada pela auto-etnografia tinha tudo a ver com o estudo que eu buscava. Exatamente porque considerava mesclas e eventos esquecidos que poderiam funcionar como vírus a desviar e travar meu sistema cognitivo e fisiológico.

Na auto-etnografia o investigador tem o privilégio e a responsabilidade de ser sujeito e objeto. Passa a funcionar como observador de si mesmo. Nessa experiência, os outros podem encontrar significados que os ajudem a entender as próprias vivências. Essa estratégia proporciona-nos refletir como agentes, permitindo assim alterar nossas circunstâncias e condições de vida, tanto social quanto da percepção de nossos pensamentos, sentimentos e emoções.

Nesse processo de reconstrução de suas ações, o investigador deverá aliar os recursos de observador científico (sujeito) e sua objetividade (sujeito). Como visto, nessa estratégia, há inter-relações entre sujeito e objeto que mudam constantemente de posição na prática de comunicação em que o simbolismo é evidenciado de sobremaneira na construção do espaço social que o investigador integra.

Nessa estratégia há combinação de autobiografia com a etnografia, na qual se utiliza o diálogo, a auto-reflexão e a emoção. «Não podemos afirmar que o processo de auto-etnografia seja linear ou algo parecido. Ao adentrar em um campo onde a subjetividade está presente torna-se difícil estabelecer um método a seguir. É como entrar em uma floresta sem mapa» (Smith, 2005:174 *apud* Scribano, A.; De Sena, 2009:3). Sabemos que chegaremos a algum lugar, no entanto, o caminho é por vezes desconhecido. «Não há caminho, o caminho se faz ao caminhar» (Antonio Machado, 1875-1939). Era o momento de caminhar em busca de um entendimento de minhas limitações e igualmente de buscar e encontrar minhas potencialidades.

Edgar Morin (*apud* Sergio, 2005:48) em *Reformar o pensamento*, traz a seguinte informação:

[...] substituir o princípio determinista/mecanicista por um princípio dialógico, em que ordem/desordem/organização se relacionem, entre si, de modo antagônico e complementar, invocar um conceito sistêmico, para entender as relações complexas entre as partes com o todo; integrar o sujeito observador no objeto observado [...].

Morin (*apud* Sergio, 2005:49) afirma ainda que o ato de conhecer «é, ao mesmo tempo, biológico, cerebral, espiritual, lógico, linguístico, cultural, social, histórico e ele não pode dissociar-se da vida humana e das relações sociais». Assim, busquei nesta pesquisa destacar principalmente a possibilidade de juntar minha mente ao meu corpo, minha história passada ao meu presente.

Eric G. Wilson (2009:41) vê na reflexão presente nas auto-etnografias um caminho para encontrarmos nossas potencialidades únicas e nossos horizontes:

Ao acolhermos os nossos suspiros e os nossos langores, as nossas solidões e as nossas meditações, descobrimos, de fato, ideias novas e dolorosas que, de outra forma, se encontram escondidas, um novo conhecimento sobre nós próprios e sobre o mundo, atitudes originais para com ideias e objetos caducos.

Para ratificar a importância da pesquisa auto-etnográfica, autores como Haguette (1997:81) mostram a relevância das experiências profissionais e de vida, como excelentes fontes para obtenção de informações sobre o objeto de estudo.

A história de vida pode ser útil em fornecer palpites sobre o lado subjetivo de muitos estudos.

A história de vida, em virtude da sua riqueza de detalhes, pode sugerir nova variável, nova questão e novo processo que podem conduzir a uma reorientação da área.

A história de vida pode dar sentido à noção de processo, requerendo uma compreensão íntima da vida dos outros.

Com base no que foi exposto, não havia dúvida de que a auto-etnografia seria a metodologia mais adequada para o trabalho que me dispus a fazer, mesmo ciente da dificuldade de ter que me valer da condição de pesquisador objetivo (observador) e objeto subjetivo a ser observado.

Considerando a dificuldade apresentada pela auto-etnografia, decidi utilizar-me das filmagens dos ensaios, através dos quais poderia analisar pormenorizadamente o funcionamento do meu corpo, minha reação facial, visual, enfim, como estaria a responder aos estímulos externos, ou mesmos internos na ação de dirigir uma banda sinfônica.



## 2.3. Reaprendendo a apreender

### 2.3.1. A Apreensão do Conhecimento

Um dos aspectos que ficaram claros, quando das minhas incursões sobre a arte de dirigir, foi a grande dificuldade na movimentação dos braços. Os gestos eram duros e pouco naturais. Toda vez que se é contrariado em uma ação mental, realiza-se involuntariamente uma prejudicial contração (ou seja, uma contra ação), um impedimento de uma ação (Cobra, 2000:154). Assim, ter-se-ia que questionar se haveria ação mental de minha parte que dificultasse a movimentação dos braços. Fazendo longa reflexão das causas que poderiam estar por trás dessa postura dura e antinatural, cheguei à conclusão que, da mesma forma que desenvolvi forte tensão labial que me impedia de tocar o trompete, os meus braços poderiam estar reagindo da mesma forma, como se quisessem me impedir da ação e consequentemente me protegendo de uma situação de perigo. Busquei compreender que não poderia permitir que, por contiguidade, minha *condição* de diretor musical fosse comprometida pela dificuldade de tocar trompete. É óbvio que a motricidade humana precisa de intenção mental, e isso eu teria que compreender e encontrar um caminho para que os gestos se tornassem naturais.

A motricidade humana (a energia para o movimento intencional da transcendência ou da superação) que se corporiza em atos (ou ações) é inseparável dessa consciência e desse dever. Sem o anseio, visível no corpo em ato, em superação do que se é e do que se tem não há sujeito. O ser humano só o é no ato de superação e de criação (Sérgio, 2005:50).

Esta assertiva de Manoel Sérgio alia-se à visão de Karl Marx, em *O 18 do Brumário de Bonaparte: os homens fazem sua própria história*, que é o mesmo que dizer que o homem passa da ideia subjetiva à verdade objetiva, por meio da prática. Levou-me a concluir que eu seria meu próprio condutor, no caminho da realização no ato de dirigir. A intenção deveria estar aliada à ação de forma clara. Santo Agostinho nos ensina que: «*Amas e fazes o que quiseres*», a enfatizar que a ação deve estar envolta pelo amor. Minha mente, mais uma vez, tentava me afastar do ato de fazer música. Tive e tenho pensamentos do tipo: tens o braço muito curto para dirigir. Ora, o Maestro Antonio Vassalo Lourenço não tem os braços tão longos, no entanto, dirige com tanta graça; o Cláudio Santoro tinha os braços mais curtos que os meus e foi um grande maestro. Procurei me acercar de

histórias reais para combater os pensamentos que poderiam me afastar da música. Não podia deixar que o mesmo processo que se deu no estudo do trompete se repetisse no estudo da Direção.

Paul Sartre ressalta a liberdade na construção do futuro afirmando que «o homem nada mais é do que ele a si mesmo faz». Ainda nessa direção, o célebre pensador Trinh Xuan Thuan (2002) sustenta: «O caos libertou a matéria da sua inércia. Ele permite à natureza (homem incluído) entregar-se a um jogo criativo, produzir o novo não anunciado, pelos seus estados precedentes». Estava claro para mim que havia um caminho a seguir em busca do novo e que o passado, por mais caótico que pudesse parecer, o permitia mais, permitia diferentemente do já acontecido.

É preciso aprender a ser atento ou a saber desviar nossa atenção, a fim de não sermos escravos de automatismos cerebrais, de cuja direção temos normalmente o poder. Estar atento é pôr o cérebro sob o controle do EU cerebral; estar distraído, é deixar que aquele funcione à revelia deste. E isto não concerne apenas à motricidade, mas a toda dinâmica cerebral, que tem a mesma base de mosaicos de excitações e de inibições fluando no tempo e no espaço, quer se trate de sensações ou de pensamentos (Chauchard, 1980:50).

O meu Eu cerebral não estava no controle da minha mente, principalmente quando se tratava do ato de dirigir uma banda filarmônica. Precisava urgentemente me conectar comigo mesmo. O novo que para mim se anunciava era a capacidade de integrar meu corpo físico, minha mente e minha essência. Era, antes de tudo, confiar em minha capacidade de fazer música e em minha capacidade de reaprender, realizar e controlar o nível de ansiedade, não permitindo que se elevasse tanto a ponto de impedir meu bom desempenho. A ansiedade é estar onde o corpo não está. O estado de ansiedade é vivenciar uma situação futura, é pré-ocupar, antecipar a ocupação (Cobra, 2000:163). Era necessário manter meu corpo e minha cabeça (mente) ocupados com a mesma tarefa. Era o momento de tomar consciência.

[...] precisamos da consciência para escapar ao automatismo, para prestar atenção ao nosso desempenho precisamente naquelas tarefas em que temos que preservar a flexibilidade. Nestas tarefas, devemos permanecer cientes do que estamos a fazer, de modo a podermos escolher, passo a passo, como as nossas ações se irão desenrolar. Por outras palavras, a consciência desempenha o seu papel sempre que temos que evitar ser vítimas do hábito e sempre que há razões para abandonarmos a eficácia fornecida pelos processos não-conscientes (Gleitman, Fridlund e Reisberg: 2011:456).

E a tomada de consciência deveria ser através da música. Utilizar o fazer música para entender todo o funcionamento do meu corpo e do meu Eu cerebral. E como trabalhar essa tomada de consciência de forma prática?

“Primeiro a música, depois o gesto”. As mais recentes pesquisas têm nos mostrado que o cérebro mapeia tudo que vê, ouve, sente e o transforma em imagem. A memória já não é um atributo apenas do cérebro, mas de todo o corpo. Dessa forma, como memorizamos? Qual o melhor caminho a seguir?

Segundo Márcia Kazue Kodama, há um critério de seleção através do qual as informações são armazenadas pela memória a longo prazo.

- a) **Retenção pelo foco.** Inicialmente, há a retenção pelo foco, ou seja, as informações são retidas e mantidas ativas por um tempo para poderem ser comparadas com as já armazenadas;
- b) **Repetição.** As informações são transmitidas dentro do sistema nervoso através de sinais que são passados de um neurônio ao outro (sinapses). Se as mesmas informações ocorrerem repetidamente, essas ligações ficam permanentemente facilitadas. Desta forma, os impulsos seguintes passam por esses circuitos com maior facilidade, até chegar a um ponto em que qualquer impulso que tenha alguma relação com essa informação, possa ativar essas vias e as pessoas consigam lembrar assim dos dados fixados pela repetição;
- c) **O grau de emoção proporcionado pela informação.** Quando uma informação provoca dor, prazer ou um sentimento intenso, o hipocampo (responsável pelo armazenamento da memória) é fortemente estimulado, mas se a informação for algo habitualmente conhecida pela mente, o hipocampo não será estimulado (Kodama, 2008: 23,24).

Isso nos leva a inferir que não adianta tocar cinquenta vezes uma partitura, sem prestar atenção e encontrar novos estímulos; não iremos nem mesmo perceber que notas executamos. Tendo como ponto de partida que o cérebro só consegue aprender uma coisa de cada vez, precisava desenvolver um repertório de atividade motora, pois me faltava o treinamento para deixar os braços automatizados. « É pela motricidade que se prova que o saber teórico não tem primazia, em relação ao saber prático. Na motricidade, a teoria é práxis e a práxis é teoria» (Sérgio, 2005:55). Ademais, era necessário criar uma imagem clara da minha forma de dirigir e desenvolver a memória dos movimentos mecânicos. A memória visual era boa, contudo a memória auditiva e a memória analítica precisavam melhorar. Toda a descrição da forma desenvolvida para a aplicação desses conceitos estão no capítulo 3. planejamento e metodologia da ação.

### 2.3.2. Revisando as crenças

Durante o processo de revisão dos acontecimentos que poderiam estar por trás de minhas dificuldades em fazer música, encontrei um motivo que foi crucial durante muito tempo: minhas crenças. Crenças, segundo Robbins (1987:68) «são as abordagens para a percepção pré-formada, pré-organizada, que filtram nossa comunicação para nós mesmos, de uma forma consistente». Independentemente de como elas se estabeleceram, mesmo contra a minha vontade, ou introjetadas, o fato era que esse era o momento de modificá-las. «Eles podem porque pensam que podem.» (Virgílio).

Se eu achava que não era bom músico, chegou a hora de mudar essa percepção e passar a achar que poderia sê-lo. É provável que essa crença de que eu não seria um bom músico possa ter vindo do ambiente a que estive exposto durante tantos anos. Agora, o ambiente era outro e eu tinha tido a oportunidade de receber indicações de que poderia ser um bom *performer*. Robbins (1987:74) nos apresenta um diagrama através do qual mostra que o potencial que liberamos e os resultados que conseguimos, são partes de um processo dinâmico que começa com a crença.

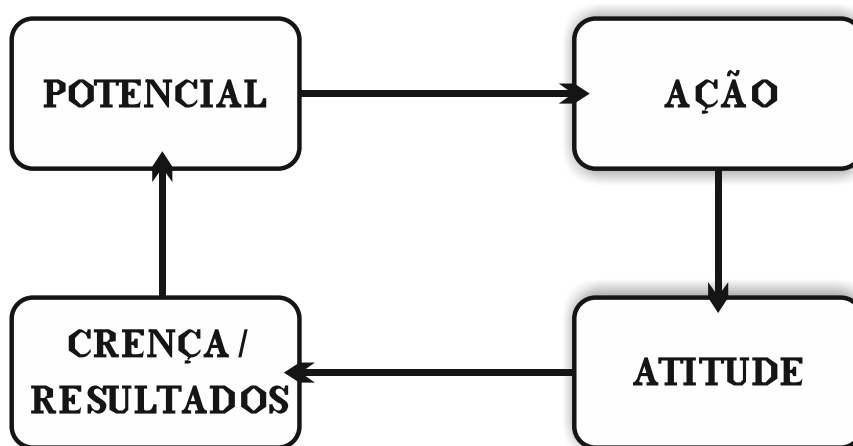


Figura 1 – Diagrama do Potencial liberado e resultados conseguidos.  
Fonte: (Robbins, 1987:74)

Para trabalhar a crença, seria necessário observar sempre os estados neurofisiológicos. Há estados que habilitam confiança, amor, força interior, alegria, êxtase, crença, e deixam sair grandes mananciais de poder pessoal.» Há os estados paralisantes – confusão, depressão, medo, ansiedade, tristeza, frustração –, que nos deixam sem poder»

(Robbins, 1987:48). Se o nosso comportamento é resultado de nosso estado e o nosso estado depende de nossas representações internas e de sua fisiologia, passei a observar constantemente o meu estado neurofisiológico e buscar sempre mantê-lo no estado de confiança e não de temor. Nem sempre tinha sucesso, mas, na maioria das vezes, consegui modificá-lo em questão de segundos.

Como não tinha um modelo claro em minha mente de como dirigir, nem tinha ainda um estado que me servisse de referência, busquei o poder da modelagem. A forma clara e precisa com que o Professor Luís Cardoso dirige me interessava. Tendo-o como modelo, busquei observar os seus ensaios e assisti a vídeos em que ele aparece dirigindo. Foquei-me na forma de levantar os dois braços quando queria fazer uma marcação firme. A modelagem pode ser um excelente caminho para se realizar uma tarefa. Ver-se qual o caminho que alguém que faz, ou já fez e seguir todos os passos que ele seguiu, com certeza poderemos também realizá-la. A imitação ainda é o melhor meio de aprendizagem.

### 2.3.3. *A ansiedade e seus enfrentamentos*

O frio na barriga, o suor nas mãos, os braços duros e respiração irregular são alguns sintomas que qualquer maestro já experimentou em algum momento da vida. Se alguém disser que nunca os teve, duvide! Uma sensação de leveza, o corpo funcionando perfeitamente, os órgãos dos sentidos atentos, como em transe, e estamos, como diz *Csikszentmihalyi*, em estado de “fluição” (2002:84). Se alguém lhe disser que já teve nesse estádio, não duvide, pois não só é possível, como desejável.

No presente capítulo, buscarei entender porque nosso organismo reage a situações e momentos, impulsionando-nos para uma boa performance ou conduzindo-nos a um desempenho desastroso. Qual o nível de ansiedade aceitável para nos estimular e a partir de que ponto pode nos conduzir à catástrofe? De que mecanismos poderemos nos valer para manter o nível de ansiedade aceitável e tê-la como parceira, atuando como instrumento para atingir o estado de “fluição” citado por *Csikszentmihalyi*?

Utilizar-me-ei do conhecimento já sistematizado pelas ciências, mas não me furtarei a utilizar minha própria experiência de músico, além de utilizar o senso comum, proclamado por Boaventura de Sousa Santos como importante instrumento no paradigma emergente por ele apregoado. «O senso comum faz coincidir causa e intenção; subjaz-lhe

uma visão do mundo assente na ação e no princípio da criatividade e da responsabilidade individuais» (Santos, 2007:56).

#### 2.3.3.1. *O que é ansiedade?*

A ansiedade afasta-nos do “agora” ao passo que reproduzimos o passado de forma obsessiva e nos preocupamos com o futuro. Faz esquecer a competência, a capacidade de amar, de criar e de desfrutar. Leva a acreditar que se é mais pequeno do que se é na realidade. A ansiedade interfere na dignidade e o respeito por si próprio, a base em que tudo o resto assenta (Lerner, 2004:62).

O mecanismo de ansiedade dos nossos ancestrais era uma reação poderosa do organismo humano diante dos perigos concretos: ameaças de animais ferozes, guerras, busca por alimentos etc. Esse mecanismo biológico foi preservado e continuamos a reagir ansiosamente a quaisquer ameaças. A ameaça e o conceito de perigo são avaliações feitas de forma subjetiva e variável, dependendo do estado de espírito e envolvem processos mentais que abrangem percepção, pensamento, memória e julgamento (Câmara 2005:16).

Spielberger (*apud* Câmara 2005:11) sustenta que a ansiedade é uma sensação de caráter emocional acompanhada de sentimentos de tensão, apreensão, nervosismo, pensamentos desagradáveis e mudanças fisiológicas. Estudiosos dedicaram-se ao estudo da ansiedade e formularam teorias para explicá-la. Descrevo a seguir algumas dessas teorias e seus fundamentos no intuito de esclarecer como a ansiedade se manifesta.

#### 2.3.3.2. *Teorias sobre a Ansiedade*

##### 2.3.3.2.1. *Teoria psicanalítica*

As duas teorias sobre ansiedade formuladas por Freud datam de 1917 e 1926, e tinham como base sua ideia da divisão do psíquico em três diferentes sistemas: o subconsciente, o pré-consciente e o consciente. Para Freud, ansiedade é algo que se sente, um estado ou condição emocional desagradável do organismo humano; é um sinal do Eu acerca de um perigo real existente ou potencial.

Para ele a ansiedade existiria nas três formas conflitivas: ego-superego; ego-envolvimento; ego-id.

Do conflito ego-superego surge a ansiedade moral, quando pensamos em realizar algum ato contrário aos valores morais da consciência; é provável sentirmos culpa ou vergonha. Do conflito ego-envolvimento um perigo real do mundo externo deriva a ansiedade objetiva (medo). Do conflito ego-id adviria a ansiedade neurótica cuja fonte de perigo estaria associada aos impulsos internos, proibidos ou inaceitáveis.

Oitenta anos depois, o filósofo José Antonio Marina (2008:29) propõe um esquema para melhor apreensão dos termos medo e ansiedade.

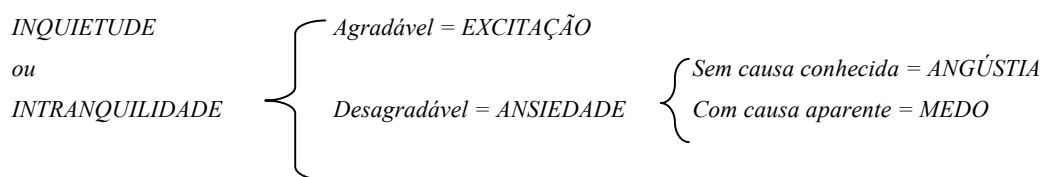


Figura 2 – Modelo de inquietude ou intranquilidade  
Fonte: (Marina, 2008:29)

#### 2.3.3.2.2. Teoria aprendizagem/comportamental

Há defensores da teoria da aprendizagem que se apóiam em estudos de Watson e Pavlov, assegurando-nos que a ansiedade também pode ser adquirida, já que os organismos aprendem a evitar estímulos aversivos por meio de qualquer mecanismo mediador, que normalmente são chamados de medo ou ansiedade (Strongman 1996:204/205). O medo seria uma reação incondicional, com função de auto-proteção e ansiedade, um produto das experiências, da aprendizagem e de processos de antecipação e imaginativos.

#### 2.3.3.2.3. Teoria fenomenológica/existencialista

Kirkegaard (*apud* Strongman 1996:207) considera que a ansiedade é um estado que ocorre naturalmente na pessoa. Ela se assenta na ideia de que o desenvolvimento e a maturidade dependem da liberdade, e da conscientização das possibilidades que existem na vida. Crescer em direção à maturidade, trazida pela liberdade, significa lidar com a ansiedade que é parte integrante da experimentação dessas possibilidades. Kirkegaard vincula o medo a um objeto específico, enquanto a ansiedade é independente de qualquer objeto.

#### 2.3.3.2.4. Teoria cognitiva

Michael Eysenck (*apud* Strongman 1996:206) fundamenta a sua teoria na existência das diferenças entre as pessoas que têm forte ou fracos traços de ansiedade (traço-A) na informação que guardaram na memória de longo prazo. Ele verificou que os estados de ansiedade foram duas vezes mais comuns em parentes próximos. Este estudioso também considera que a personalidade é constituída por muitas características que dão origem às tendências para agir de determinada maneira, incluindo a de ser ansioso. Bem como admite que a ansiedade pode ser adquirida e, sob sua perspectiva, a ansiedade é parcialmente herdada e parcialmente adquirida.

#### 2.3.3.2.5. Teoria da incerteza

Izard (*apud* Strongman 1996:212) sugere que a sensação comum em qualquer estado de ansiedade é o medo, em diferentes alturas e em diferentes circunstâncias, por exemplo interesse/excitação, tristeza, vergonha e culpa. Ele entende que a ansiedade depende da incerteza. Assim, a ansiedade caracterizar-se-ia pela ameaça incerta e ambígua à existência.

Essas teorias apresentam ideias complementares e congruentes. Elas distinguem medo, que teria causa real, enquanto ansiedade caracteriza-se por apresentar causa incerta. Tenho observado que alguns dos meus alunos apresentam traços de ansiedade maior que outros, e manifestam estados de ansiedade mais elevados quando em performance.

#### 2.3.3.2.6. Ansiedade vs performance

Caroline B. Miller (2007:1) afirma que um artista de sucesso deve ter três qualidades:

- Controle técnico do seu instrumento.
- Bom gosto na utilização dessa técnica.
- Coragem de fazer isso em público.

Quando uma dessas qualidades não está dominada pode ocorrer ansiedade, comprometendo o bom desempenho.



## Boa ansiedade

Embora a ansiedade seja uma emoção negativa e desagradável, ela pode ser motivadora, visto que pode se associar a um largo conjunto de estímulos e acontecimentos (Strongman, 1996). Kemp (1996) acredita que a ansiedade pode ser inspiradora. Para esse autor, o fato da ansiedade arrancar nossa excitação nos levaria para um grau maior de sensibilidade e imaginação. Na performance, ela pode nos excitar para a ação (ansiedade adaptativa), através da qual atingimos o máximo de nossa eficiência. No entanto, ultrapassando esse ponto, passaremos para a “ansiedade severa, não adaptativa”, que não nos será favorável, pois promoverá a falência da capacidade adaptativa, levando-nos ao esgotamento.

Martens *apud* Gould e Krane (1992 in Cruz, 1996a) apresenta um quadro esclarecedor sobre o rendimento do atleta, que pode ser transposto ao *performer*, já visto que este é também um atleta de alta competição (Andrade e Fonseca, 2000:120). Na interpretação desse modelo, os *performers* estariam expostos a dois tipos de energias quando em atividade, podendo alcançar alta energia psíquica positiva e baixa energia psíquica negativa quando em seu melhor rendimento. O *performer* pode também apresentar baixo rendimento ao se encontrar com baixos níveis de energia psíquica positiva ou com elevados níveis de energia psíquica negativa.

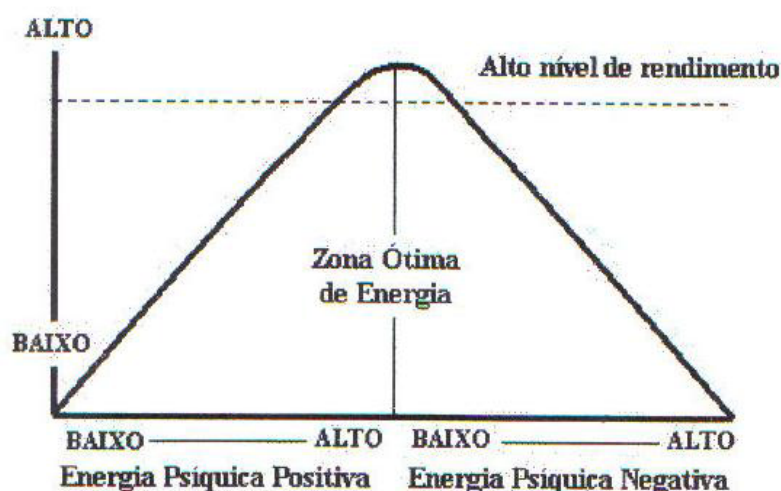


Figura 3 – Modelo de Martens da Teoria da Reversão [Bandeira, 2002:35]  
Fonte: (Gould; Krane, 1992:131)

Spielberger (*apud* Câmara 2005:35) distingue ansiedade-estado (A-E) da ansiedade traço (A-traço). Para este pesquisador, a primeira refere-se a um estado emocional

transitório caracterizado por sentimentos desagradáveis de tensão e apreensão conscientemente percebidos e a segunda às diferenças individuais relativamente estáveis em propensão à ansiedade. Os indivíduos que apresentam alto A-traço demonstrariam elevações de A-E maior que os que apresentam um baixo A-traço.

Esse traço que leva a uma reação mais ansiosa e distúrbios psicológicos tem sido visto como herança genética. Kemp (*apud* Miller, 2007:3) afirma que a ansiedade de desempenho afeta mais quem tem tendência ao neuroticismo e que os músicos são mais ansiosos e têm personalidades neuróticas em um nível maior que a maioria da população. Diante desta constatação, poder-se-ia questionar: seria a ansiedade um traço de personalidade compartilhada por aqueles que se tornam músicos ou há algo na performance que os leva a uma ansiedade patológica?

Os autores estudados são unânimes em afirmar que a ansiedade não pode ser inteiramente compreendida sem considerar os aspectos e influências cognitivas. Mandler (*apud* Strongman 1996:213) considera que os acontecimentos arquetípicos evocadores da ansiedade existem de forma primitiva, inata ou congênita. As respostas a estes acontecimentos são transferidas a outros acontecimentos que eram originariamente neutros apenas devido à contiguidade.

### 2.3.3.3. *Fatores desencadeantes de altos níveis de ansiedade*

*Courage is grace under pressure.* (Hemingway)<sup>3</sup>

A ansiedade na performance musical desenvolve-se a partir dos pensamentos, dos sentimentos e hábitos de um músico.

Assim, as causas da ansiedade podem estar vinculadas a muita ou pouca prática, receio de não corresponder às expectativas dos outros, à obsessiva busca pela perfeição técnica, o medo de cometer erros, o receio de perder o emprego, mandados inconscientes introjectados e predisposição natural para a ansiedade (A-traço).

A utilização de uma “terapia” que combata a ansiedade na performance dependerá da identificação do agente gerador do *stress* e do nível da resposta do organismo.

---

<sup>3</sup> Coragem é manter a graça, a leveza, estando sob pressão.

### 2.3.3.3.1. Mandados inconscientes

*Eu não vim ao mundo para corresponder às suas expectativas. Você não veio ao mundo para corresponder às minhas. Se nós nos encontrarmos, tudo bem, se não, não há nada a fazer.* (Barry Stevens)

Há evidências de que experiências de infância têm considerável influência sobre o nosso comportamento como adultos. Carl Rogers, em seu livro *Tornar-se pessoa* (2009), adverte para o perigo da introjecção de valores e mandados inconscientes. As terapias cognitivas assumem que pensamentos distorcidos e crenças irracionais conduzem a vários problemas, entre eles a ansiedade. Como os estressores internos são mais emocionais que racionais a estratégia é focar na emoção.

Cito alguns exemplos, baseado em minha experiência pessoal, a partir de personagens imaginadas para melhor esclarecer as teorias acima explicitadas.

João tinha 8 anos quando ouviu seu professor comentar:

– Ele tem um som horrível!

Mesmo atingindo um nível musical admirável, João, em performance, sentia-se induzido a produzir sons inadequados. Somente após executar alguns compassos ele produzia sons dignos de um bom desempenho.

Manuel detestava estudar violino. Seu pai, um músico frustrado, obrigou-o, desde 6 anos, a estudar violino. Enquanto seus colegas brincavam, Manuel treinava exaustivamente.

Tornou-se um bom músico, mas em performance, trocava notas, esquecia frases, mudava o ritmo de trechos, odiava o palco.

Mário, um prodígio do piano, cujo pai era um perfeccionista e um virtuoso do violino, perdia-se em êxtase quando tocava sozinho, e tremia na presença dos professores. Quando adolescente, seus dedos ficaram hirtos durante um recital e, somente anos mais tarde, conseguiu voltar a abrir as mãos. Aqui, temos uma clara demonstração do talento punido. É comum, em muitas culturas, estabelecer-se um padrão musical de alguém baseado em seus ancestrais: “filho de peixe, peixinho é”. Acreditam que o “talento” é geneticamente herdado e deve ser trabalhado, usado e investido, às vezes, até de forma extremada. Não é permitido àquele que tem “talento” não se superar a cada performance. Pois se guardar o “talento”, este lhe será tomado (Mat 25:14-30). Essa cobrança excessiva leva às vezes ao esgotamento e à ansiedade.

Esses exemplos mostram o que pode estar por trás do receio excessivo da performance. João poderia ter introjectado um mandado do seu professor, internalizado no seu subconsciente, que se manifestava quando estava sob estresse. – “Meu som deve ser horroroso.” Primeiramente, cumpria seu mandado e executava o seu som horroroso, e somente após atendida a expectativa do seu professor, se sentia com permissão para seguir em frente.

Manuel pode ter desenvolvido uma reação inconsciente ao pai: – “Tudo bem, queres que toque violino. Tocarei! Mas nunca tocarei bem”. Essa foi a forma de puni-lo pela frustração causada, pois preferia brincar com os amigos a estudar violino.

Um mecanismo subconsciente, abaixo do limiar da percepção de Mário, tinha decidido poupar-lhe da tortura constante das críticas paternas. Tempos depois, Mário recuperou-se da paralisia psicológica e hoje ajuda outros jovens instrumentistas a desfrutarem da música como é o suposto.

É necessário conhecer nosso passado emocional, os mecanismos cognitivos e o que se passa no nosso subconsciente para limparmos nossa mente e impedir que pensamentos recorrentes se manifestem, independente de nossa vontade, atrapalhando nosso desempenho.

#### *2.3.3.3.2. Percepção errada de um facto e auto-sabotagem*

Pedro desenvolvia sua performance quando observou que um senhor, na plateia, coçou a cabeça com ar de desaprovação. Imaginando que aquela cena tivesse relação com sua performance, inicia um processo de perda de foco: deixa de pensar na música e passa a ocupar-se com a reação da plateia, utilizando-se da linguagem falada e não mais somente da linguagem musical, causando assim, uma bipartição do pensamento que lhe leva a uma reação orgânica causando ansiedade. Temendo não agradar ao público, Pedro começa tremer, suar na testa, nas mãos, reações que influenciarão a execução do instrumento, que auto-sabotarão o desempenho.

O maestro, de costas para o público, não sofre este tipo de problema, no entanto, será vítima do mesmo processo se ousar interpretar os comportamentos de alguns músicos.

### 2.3.3.3.3. Medo de tocar em público

Quando há receio da apresentação, sem causa interna, buscaremos uma estratégia focada no problema, conforme nos propõe Robinson (*apud* Miller, 2007:3).

A estratégia focada no problema lida com os aspectos do ambiente. A cura seria evitar a causa da ansiedade, no caso o público. Como não podemos evitar o ambiente (o público) que se tornou o agente estressor, buscaremos mecanismos de adaptação desses organismos ao ambiente utilizando tentativas de quebrar o vínculo existente entre a situação e a resposta. Deve-se tratar o problema com a exposição crescente, em níveis variáveis, enquanto aplicamos uma técnica de relaxamento. Desta forma, perderemos o medo, gradativamente. Filmar os ensaios realizados em teatros vazios, e depois assistir com familiares. Ensaiar com uma plateia restrita, formada por amigos mais próximos e ir aumentando a plateia até conseguir se apresentar para um grande público. A cada vez que for se apresentando sem problemas, adquire a confiança e diminui o nível de ansiedade.

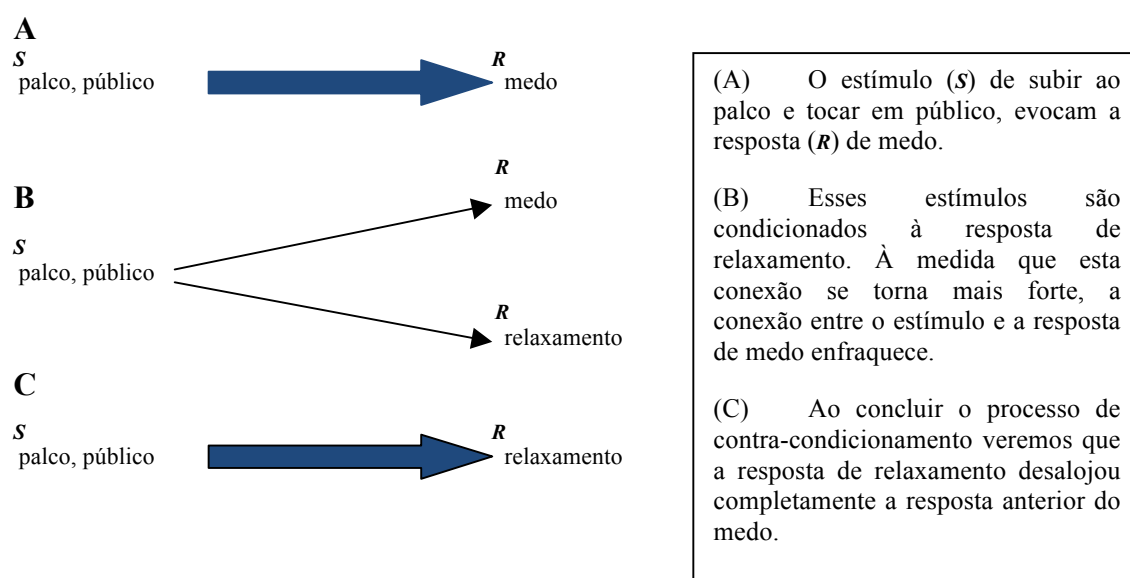


Figura 4 – Dessensibilização Sistemática  
Fonte: (Gleitman: Fridlund: Reisberg, 2011:1123)

A maioria dos artistas lida com a ansiedade. Sintamo-nos em boa companhia.

#### 2.3.3.3.4. Pensamentos negativos

Quando entro no palco, vêm-me pensamentos negativos como: “a orquestra vai atrasar entradas”, “o público não vai gostar”, “não estou bem hoje”, etc. É comum que ocorram pensamentos dessa espécie, principalmente se o maestro, mesmo tendo baixo nível de traço-A, estiver esgotado, após submetido a vários agentes estressores. Ellis (*apud* Cirujada 2004:79) formulou uma das técnicas mais eficazes para mudar nossas condutas cognitivas, denominada T.R.E., onde **T** seria um fato ocorrido, **R** o pensamento sobre esse fato e **E** a emoção gerada pelo pensamento.

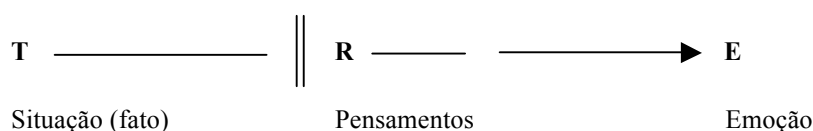


Figura 5 – Modelo de T.R.E. adaptado  
Fonte: (Cirujada, 2004:80)

Há que fixar o pensamento nessa direção – não havendo facto, não há pensamento e consequentemente não há emoção – e concentrar-se nos sons emanados da orquestra.

Os estóicos ensinam-nos: o que perturba as pessoas não são as coisas que lhe sucedem, mas sim a interpretação que fazem dessas coisas.

#### 2.3.3.4 Mecanismos de enfrentamento

Muito tem sido feito na busca da compreensão da ansiedade e de mecanismos de enfrentamento para ajudar os *performers*. Apresento algumas indicações de enfrentamento que têm sido aplicadas com sucesso.

##### 2.3.3.4.1. Mudando o pensamento, alterando as emoções

Usa-se o termo auto-estima para nos referirmos ao conceito que uma pessoa tem de si mesma (Cirujada, 2006:31). Esse conceito é cunhado principalmente durante a infância e adolescência, e evolui, baseado nas nossas experiências, e condiciona o nosso comportamento. Poderemos, durante esse estágio das nossas vidas, ter passado por

experiências negativas e ter ouvido referências desfavoráveis a nosso respeito, o que pode desencadear um processo de baixa auto-estima, levando-nos à expectativa de que somos incapazes de alcançar determinados resultados. Desenvolvemos distorções cognitivas, que mesmo lógicas, são irracionais. Assim como aprendemos a pensar de forma equivocada, também podemos desaprender essa forma e aprender de forma correta.

#### *2.3.3.4.2. O estudo como ferramenta de controle do stress*

Um agente causador da ansiedade no desempenho é o pouco estudo e/ou estudo inadequado que conduz ao pensamento “eu não sou capaz de fazer”.

O estudo concentrado e organizado leva-nos a um nível de competência, segurança no fazer, e culminará com a confiança de que somos capazes. Memorizar o máximo que se possa pode ser um caminho para tal. Os gregos consideravam a memória como a mais antiga faculdade mental e de onde derivam todas as outras, dado que, se não se consegue recordar, não poderíamos cumprir as regras que tornam possíveis outras operações mentais.

#### *2.3.3.5. Preparação do concerto*

Todo maestro necessita, antes do concerto, de retirar-se a um ambiente calmo e conectar-se consigo mesmo. A técnica de Alexander<sup>4</sup> tem beneficiado muitos *performers* que manifestam ansiedade. Outros preferem uma estratégia farmacológica<sup>5</sup>. Exercícios de relaxamento, controle respiratório, meditação, conscientização e harmonização corporal são também utilizados com bons resultados.

---

<sup>4</sup> A **Técnica de Alexander** é um método prático de reeducação corporal aplicada em conservatórios, universidades, orquestras e festivais de música que nos ensina como usar o nosso principal instrumento de trabalho: nós mesmos.

<sup>5</sup> Com o desenvolvimento da indústria química, muitas substâncias têm sido utilizadas no controle da ansiedade. Beta-blockers (ex. propranolol, Inderal), norepinefrina, ansiolóticos (benzodiazepinas, valium) todos com a função de inibir o nosso organismo e evitar que haja uma resposta fisiológica ao *stress*.

#### 2.3.3.6. Reflexões

A ansiedade é um mecanismo reativo natural do corpo e deve assim ser encarada. Existe um nível de ansiedade que é positivo, pois nos deixa mais alerta, com mais agilidade, podendo, inclusive, impulsionar-nos para um estado de fluxo, no qual tudo funciona da melhor forma possível. Existem pessoas com traço de ansiedade maior que outras, e que, em situações que geram ansiedade, têm nível de resposta orgânica maior. A ansiedade em performance, em níveis prejudiciais, na sua maioria, é uma conduta que nós próprios desenvolvemos e que nos prejudica.

Preparação inadequada, desvios de foco, problemas cognitivos são desencadeadores de ansiedade elevada que prejudicam o desempenho. Dessensibilização, técnicas de relaxamento, reeducação postural, enfrentamento de pensamentos recorrentes, reaprender a encarar os fatos, mudança das emoções e estudo técnico adequado têm se mostrado eficazes no controle da ansiedade. Prática de exercícios físicos, higiene mental, alimentação saudável, conhecimento do que se passa no nosso interior têm sido vistos como apropriados para o desenvolvimento de uma ansiedade controlada e impulsionadora de boa performance. Enfim, se, mesmo assim, não alcançarmos bom desempenho na performance, tentemos mais vezes até atingir o nosso objetivo. Afinal, «tudo que respira não é perfeito», então desfrutemos.





## CAPÍTULO 3 • UNIVERSO E APLICABILIDADE DO ESTUDO

Ciente de todos os problemas evidenciados, e em busca de solução para minha dificuldade em fazer música, comecei a planejar ações que poderiam me propiciar uma nova maneira de encarar minha condição de músico e diretor musical.

### 3.1. Planejamento e metodologia de ação

O planejamento consistiria em relacionar as minhas dificuldades com ações que pudessem me condicionar a superá-las. Desta forma, iniciei com a certeza de que estaria no bom caminho, no qual a minha consciência, o meu corpo e o meu espírito estariam em constante convergência e integrados. Somente assim seria possível encontrar mecanismos que favorecessem meu crescimento de músico e diretor musical.

#### 3.1.1. *A escolha do repertório*

Ao iniciar a escolha do repertório, vislumbrei alguns aspectos que seriam de suma importância para a execução do projeto. Considerando que se tratava de um concerto integrado no Mestrado em Direção, procurei utilizar alguns itens que teriam, necessariamente, de ser considerados:

- o nível técnico de dificuldade para o diretor, que, em alguns aspectos, foi bastante elevado.
- a possibilidade de comparar os vários estágios de desenvolvimento alcançados por mim. Para tanto, utilizar-me-ia de obras que teriam sido objeto de estudo e dirigidas por mim anteriormente.
- as obras nas quais as minhas dificuldades foram evidenciadas, no primeiro contato, no curso com o maestro Ernest Schelle.
- obras que representassem a contemporaneidade.
- obras que representassem culturas diferentes.

Após avaliar esses aspectos, a escolha recaiu sobre as seguintes peças:

❖ ***Flashing Winds*, de Jan Van der Roost**

Obra bem caracterizada para orquestra de sopro, apresentando mudanças de compassos e métricas acentuados, com inclusão de compassos alternados e deslocamento da acentuação natural nos compassos 3/4, na parte final.

Duração: 4:10 min.

❖ ***A Ilha*, de Luís Cardoso**

Obra em que o compositor apresenta uma primeira parte em linguagem modal, extremamente expressiva, num andamento lento, retratando um ambiente medieval, com muitas mudanças de compassos, nomeadamente irregulares, e de relativa dificuldade de execução, principalmente na passagem para o compasso 10/8, onde o maestro deve conduzir um executante de caixa com destreza para que não haja problema de descontinuidade. A segunda parte da composição, escrita em linguagem tonal romântica, explora a expressividade na execução, o que denota profunda penetração emocional por parte dos executantes.

Duração: 10 min.

❖ ***Suíte Monette*, de José Ursicino da Silva**

Como o próprio nome indica, trata-se de uma obra composta de quatro danças – ciranda, balada, valsa e bumba-boi.

A ciranda é uma dança praiana da região do Nordeste do Brasil, mais precisamente de Pernambuco. Costuma-se associar a dança da ciranda com a dança de roda infantil<sup>6</sup>. Nas praias e praças de Pernambuco é costume a brincadeira da ciranda. Forma-se uma grande roda, dançando-se em ritmo lento em compasso quaternário, cantando-se canção com melodia simples, conhecida ou, às vezes, improvisada, normalmente com estribilho, acompanhada por instrumentos de percussão: zabumba (ou bombo), que faz a marcação, o tarol, o ganzá e o maracá.

---

<sup>6</sup> “Ciranda Cirandinha, vamos todos cirandar, vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dar”.

A balada é uma canção com melodia romântica muito utilizada pelas famosas *Big Bands* nas décadas de 40 e 50. O maestro José Ursicino da Silva opta por fazer uma música bem ao estilo das *Big Bands* americanas para homenagear Dave Monette que nasceu nos Estados Unidos.

O terceiro movimento, valsa, é uma dança tipicamente austríaca. Ela deriva do minueto, através do Ländler, dança folclórica camponesa marcada em três tempos que foi muito popular na Áustria, Sul da Alemanha e Suíça Alemã, no século XVIII.

O quarto movimento é o bumba-boi, baseado nos ritmos de uma dança folclórica do Maranhão, com acentuada polirritmia.

É uma obra para solistas, em que o maestro tem que mostrar sua capacidade de integrar a performance da banda com a dos solistas. Obra que servirá, juntamente com o *Flashing Winds*, para o estudo comparativo do desenvolvimento do autor do projeto na arte de dirigir.

Duração: 10 min.

#### ❖ *Armenian Dances (Parte I)*, de Alfred Reed

Também uma suíte composta por cinco danças:

1. A primeira dança, denominada *Tzirani Tzar* que abre a peça, começa com uma pequena fanfarra de metais, seguida por uma canção sentimental com três melodias que se intercalam.
2. A segunda dança denominada *Gakavi Yerk* é uma composição original de Vardapet. Ela tem uma melodia simples, que aparece inicialmente nas madeiras e é reapresentada pelos metais. Era destinada a um coro de crianças e simboliza os pequenos passos dados pela ave que lhe dá nome.
3. A terceira dança denominada *Hoy, Nazan Eem* é animada, estruturada em compassos 5/8, o que naturalmente impõe um padrão rítmico irregular, que vai variando em cada compasso, carecendo de uma intervenção cuidadosa e competente do maestro. Nesta canção, um jovem canta os louvores de sua amada, chamada Nazan.

4. A quarta dança, denominada *Alagyaz*, é uma canção folclórica que representa uma montanha da Armênia. É uma música ampla e majestosa que contrasta com as músicas rápidas e alegres que a antecede e a que a sucede.
5. A quinta e última dança denominada *Gna, Gna* é uma deliciosa e bem-humorada canção em compasso 2/4, construída em torno da intensidade/volume e velocidade até a emocionante conclusão da obra.

Duração: 10.24 min.

Esta obra foi escolhida em função de sua complexidade técnica e representa um desafio, como a marcação da superação da minha dificuldade de dirigi-la demonstrada a quando do contato inicial.

### 3.2. A preparação da ação

Para que pudesse melhorar meus gestos, decidi iniciar o meu treinamento com os exercícios que aprendi na aula de direção e no curso com o maestro Ernest Schelle. Primeiramente, treinar a marcação de todos os compassos possíveis usando uma bola de tênis e o metrônomo, pois seria necessário um estímulo externo para que minha mente entendesse e assimilasse os movimentos (primeiro sente-se, depois pensa-se). Procurar deixar o braço o mais leve possível fazendo sempre o *rebound*. Treinei exaustivamente. Em seguida, passei a treinar apenas com as mãos sem o uso da bola de tênis. Posteriormente passei a usar a batuta. Segui a indicação da marcação dos compassos de Watkins (2007:26).

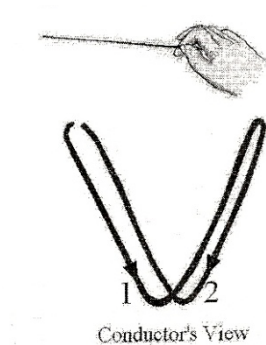


Figura 6 – Regular 2/4 time

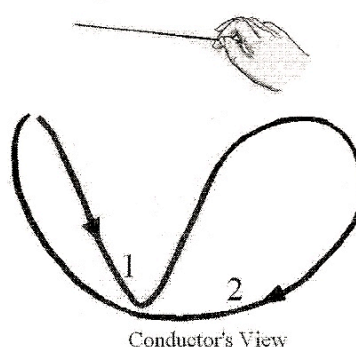


Figura 7 – Slow 2/4 time

Fonte: Watkins (2007:26,28) - The Art of the Conductor

Após um relativo domínio do compasso 2/4, em um andamento rápido e no lento, passei para os compassos ternário e quaternário:

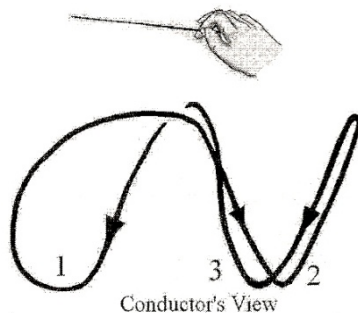


Figura 8 – 7 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> Time

Fonte: Watkins (2007:30) -The Art of the Conductor

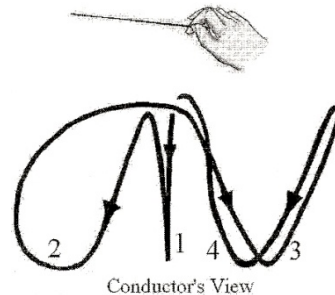


Figura 9 – 8 <sup>4</sup>/<sub>4</sub> Time

Tendo em vista que tanto a obra *Flashing Winds* como a *Armenian Dances Part 1* utilizam compassos de cinco tempos, com as mais variadas combinações, passei para o estudo desse compasso na sua forma mais rudimentar:

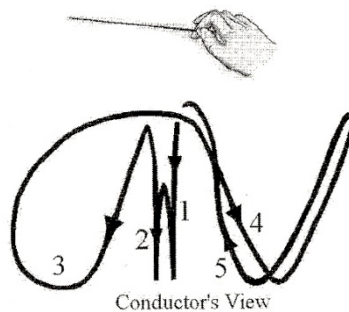


Figura 10 – 5/4 Time

Fonte: Watkins (2007:32) -The Art of the Conductor

Uma semana após o início dos exercícios, fui ter com o professor Luís Cardoso e lhe mostrar como estava estudando. Ele fez algumas correções, sinalizando que estava usando todo o corpo para executar os movimentos dos braços. Fez-me ver que eu balançava a cabeça, e mexia até o pescoço quando deslocava os braços. Sugeriu-me que fizesse os movimentos mais longos e mais lentos, lembrando de colocar a energia ao impulsionar os tempos e deixar o braço reagir ao movimento. Perguntou se eu estava gravando meu treinamento, pois era de suma importância que eu assistisse o que estava a fazer.

No mesmo dia que recebi as críticas do professor Luís Cardoso, iniciei o treinamento com a bola de tênis e depois com a batuta, mas desta vez procurando reconhecer cada movimento, como o meu corpo reagia, qual a força empregada no *rebound*, o impulso de ida e de volta. Senti que estava havendo uma mudança, tanto na feitura do movimento como da sua percepção. Logo no segundo dia, comecei a sentir o meu braço mais integrado a mim. Procurei mantê-lo mais próximo do meu tronco e sentir o movimento. O bíceps foi o primeiro a reagir. Comecei a senti-lo mais firme e gostei de perceber que meu corpo estava reagindo bem. Procurei a cada exercício me manter o mais consciente dos movimentos e ficar observando como o meu corpo estava funcionando. É deveras assustador perceber como o EU cerebral vivia dissociado do meu corpo físico.

Analisei o vídeo do curso com o maestro Ernest Schelle e observei que os meus ombros estavam muito altos e que havia clara demonstração de tensão no corpo, que era mais evidenciado nos ombros, braços e mãos. Iniciei exercícios de relaxamentos nos ombros, braços e mãos para movimentá-los mais confortavelmente. «Se algo permanece em uma posição fixa, ele ficará logo muito cansado» (Watkins, 2007:13). (tradução nossa).

Sempre acreditei em anjos da guarda, mas de modo diferente do que é comumente entendido. Penso ser o anjo da guarda uma pessoa que, tendo muito mais domínio sobre determinado assunto que nós, sirva-nos de acompanhante em nosso processo de aprendizagem. No meu caso, especificamente, procurei o Leandro Alves, a quem identifiquei como meu anjo da guarda, no caso de direção musical. Marcamos um encontro na UA para que ele pudesse observar o meu modo de estudar e me desse um parecer. Estivemos juntos por, aproximadamente, três horas e foi muito produtivo. Como era de se esperar, ele identificou de imediato minha ansiedade e me fez ver que o concerto seria um momento de êxtase e não de preocupação. Ele disse-me: – “Vais dirigir. Deves ficar feliz e dizer para si mesmo: vou dirigir, que bom, será o meu momento.”

Confesso que até aquele exato momento não estava vendo o concerto como um ocasião de celebração, mas sim de apreensão. Pôs-me a relaxar os ombros, fez-me ver que o maestro tem que ser ator, às vezes palhaço, mas tem que transmitir aos músicos o que ele quer e o que captou da partitura. Iniciamos o estudo da *Armenian Dances Part 1* e ele me mostrou logo no primeiro compasso que eu teria que estabelecer o ritmo internamente e identificar o caráter que eu daria à obra.

Mandou-me marcar com firmeza e sentir a respiração e o impulso do braço no primeiro tempo. Observar as quiálteras de nove que aparecem compondo o segundo tempo e me pediu para marcar com segurança o 3º tempo, mas somente após sentir que as quiálteras de nove por um tempo tivessem sido executadas. Logo, estava fazendo como esperado. Após esse início, passamos à primeira mudança de andamento que ocorre quando da apresentação da *Gakavi Yerk*.

Fez-me sentir a necessidade da mudança na forma de dirigir. Ele insistiu que eu teria de estabelecer o ritmo das trompas, que é contratempo, e passasse a usufruir do restante da peça, que é uma bela canção e eu teria apenas que embalar a orquestra, pois “menos é mais”, quanto menos intervenção melhor. Ressaltou que eu não teria que indicar tudo que tem na peça. No segundo movimento, quando ocorrem mudanças métricas constantemente, pediu-me para esquecer a batuta e brincar com o corpo marcando o compasso 5/8 nas mais diversas formas e acentuações.

Pôs-me a dançar e sentir o ritmo, sem usar os braços. Referiu-se a uma afirmação do Maestro Ernest Schelle – o braço é burro e pode fazer bobagem se não tiver um comando adequado. Ele sugeriu que eu fizesse esse treinamento sem batuta, durante uma semana, apenas para que interiorizasse o ritmo no meu corpo, quando conseguisse isso, o braço seguiria o corpo. Na parte final da peça *Gna, Gna*, ele me orientou a que usasse o braço o mínimo possível. O pulso seria suficiente para a articulação do compasso e fizesse as outras indicações.

Trabalhamos, a seguir, a peça *A Ilha*, de Luís Cardoso. Observamos que minha indicação, a partir do 7º compasso, que muda de 2/4 para 3/4, deveria verificar qual o tempo que eu queria evidenciar. Sugeri o 2º tempo nos dois primeiros compassos e o 3º tempo do terceiro compasso. Pediu-me para fazer o que estava pensando e me fez ver a necessidade de não marcar o 3º tempo dos dois primeiros compassos e fizesse, com leveza, o último tempo do terceiro compasso para voltar ao 2/4.

Do compasso 60 para o 61, onde há mudança de andamento, ele sugeriu que eu respirasse e desse a entrada com segurança para o percussionista que estivesse tocando caixa. A respiração iria me ajudar no estabelecimento do tempo correto. A partir do compasso 61, eu deveria literalmente dançar, pois a métrica está toda em um compasso 10/4, dividido em 3+3+2+2, fazendo como se fosse um compasso quaternário e demonstrasse clara diferença entre os dois primeiros tempos e os dois últimos.



A partir do compasso 86, quando há alternância entre os batimentos 6/8 e 3/4, que eu deveria preocupar-me em acentuar apenas o 6/8 e relaxar no 3/4. No início do segundo andamento, eu deveria preocupar-me em fazer as indicações para a tuba, no primeiro tempo de cada compasso, e para os trombones no segundo tempo. Era como se essa combinação fosse executada por um percussionista tocando *tubular bells*, mão esquerda na nota mais grave, representada pela tuba e mão direita nas notas mais agudas, no caso representadas pelos trombones.

Outra mudança que precisava ser acurada, seria a do compasso 243 para o 244, onde ocorre a passagem dos batimentos 3/4 para 4/4 num vivo, no qual o executante da caixa precisa de indicação firme para estabelecer o novo andamento. Decidi que, no terceiro tempo do compasso 243, eu iria pensar em dois movimentos, sendo o primeiro apenas internamente e o segundo a indicação necessária e feita em conjunto com minha respiração. Depois disso, deveria preocupar-me em marcar apenas o primeiro tempo de cada compasso. A partir do compasso 261 eu deveria marcar a 2, pois a parte melódica era muito lírica e não caberia uma marcação a 4, sugestão já anteriormente dada pelo Professor Luís Cardoso.

Das sugestões apresentadas por Leandro Alves, priorizei ensaiar apenas o ritmo das músicas, sem me preocupar com as entradas para os instrumentos. Não observava a melodia, nem tampouco a harmonia ou outra coisa qualquer, mas apenas o ritmo. Mesmo sabendo que os movimentos devem estar associados à música, decidi-me por este exercício. Era como um atleta que faz exercícios localizados para fortalecer certos músculos ou despertá-los para ação posterior. Frank Battisti (2007:32) sugere que folheemos a partitura, do início ao fim, lentamente, sem a intenção de analisar a música nem se ocupar com detalhes, apenas deixar a mente mapear o que vê e acreditar que a intuição e a imaginação musical sintam a música naturalmente. Ele diz ainda que, depois, sem o uso do piano ou gravações, ouça a música no cérebro, ouvindo as imagens com o ouvido interno. Esse treinamento me fez lembrar o trabalho de Antonio Damásio, que diz que aprendemos e memorizamos através de mapas e imagens. Se conseguirmos imaginar a paisagem sonora representada pela imagem da partitura, conseguiremos saber se a orquestra está exteriorizando corretamente essa imagem.

Iniciei a marcação da partitura de forma que a melodia fosse sempre visível. Para tanto, digitalizei cada folha e hachuriei as partes melódicas com ajuda do programa

*Microsoft Word*. Fiz, também, algumas indicações de entradas e sinais de dinâmica, seguindo as sugestões de Fran L. Battistai (2007:6).

Acatando a sugestão do professor Luís Cardoso, decidi solfejar a parte de cada instrumento, assim estaria preparado para, caso alguém tocasse diferente do que estava escrito, identificar o instrumentista prontamente. Em seguida, procurei, apesar de minhas limitações, executar no piano a maior parte possível, para melhor compreensão da parte harmônica.

Treinei cada trecho com os braços separados. O braço direito gesticulando a marcação do compasso. Somente depois de internalizar os movimentos desse trecho acrescentei o movimento do braço esquerdo, usando-o para indicar entradas de instrumentos, crescendo, decrescendo, etc. Juntei os braços num andamento confortável e que desse tempo para analisar os gestos de ambos. Repeti os trechos até conseguir fazê-los de forma clara e segura, aumentando em seguida até à velocidade desejada. O metrônomo foi de crucial importância nesse estudo, já que temos a tendência a ir atrasando o andamento na medida em que ficamos cansados. Tinha costume de dirigir sempre com os dois braços, numa espécie de direção espelhada. Verifiquei que isso não contribuía para minha direção, mas, ao contrário, prejudicava-me. Procurei seguir a sugestão do Professor Luís Cardoso e a John Watkins (2007).

“A mão esquerda raramente deve ser utilizada em conjunto com a mão direita numa espécie de imagem espelhada de reger. Ela tem suas próprias funções na regência e deve limitar-se a elas. Uma boa razão para não usar a forma espelhada de reger é que o instrumentista pode, literalmente, começar a perceber os seus sinais cruzados. Um membro de um conjunto precisa de ver algo pelo canto do olho, movendo-se numa direção específica, para saber qual tempo do compasso o maestro está. O movimento vai da esquerda para a direita, em torno do corpo do diretor. Ver as duas coisas se movendo em direções opostas pode ser, no mínimo, desconcertante. No entanto, sempre há exceções.” (Watkins, 2007:42) (tradução do autor).

### 3.2.1. O estudo da partitura

Acatando a sugestão de Frank Battisti (1990:31), procurei seguir rigorosamente os quatro passos que ele estabelece para o adequado estudo da partitura:

- 1 – Fazer uma inspeção geral na partitura da primeira a última página e considerar as questões que surgirem, respondê-las antes de seguir para o próximo passo;
- 2 – Fazer uma leitura da partitura em ritmo lento, em uma pulsação confortável, que o permita seguir do início ao fim sem parar. O primeiro objetivo é captar uma imagem sonora da composição do início ao fim. Explorar as paisagens sonoras, desenvolvendo sentimentos da expressividade que emergem em sua mente;
- 3 – Fazer uma análise completa da estrutura e estilo da obra, esforçando-se para desenvolver claro entendimento dos detalhes musicais e como eles se relacionam com o potencial expressivo da obra como um todo. Em adição a isso, deve-se atentar para confirmar as imagens que intuitivamente foram captadas no segundo passo ou, através da análise mudar a resposta inicial que teve da música; e
- 4 – No quarto passo o condutor sintetiza tudo que foi descoberto, apreendido e experienciado nos passos anteriores e parte para chegar a sua própria interpretação da música. Ao completar esse passo, o condutor deverá estar suprido de uma clara concepção interpretativa da música e capacitado para liderar os músicos no ensaio e performance da composição.

A próxima etapa era ter conhecimento analítico da partitura. Vários elementos devem ser estudados, para compreensão da estrutura composicional, na tentativa de entendimento das relações existentes entre os vários elementos que compõem a obra. Dentre os elementos estruturais mais importantes que não podem ficar de fora de um estudo pormenorizado, Battisti e Garofalo (1990:30) destacam:

- A melodia;
- A Harmonia;
- A Forma;
- O Ritmo (tempo e sua compressão e distensão);
- A Instrumentação e a textura resultante;
- A Dinâmica como elemento expressivo, e traço decorativo;
- A articulação como elemento estilístico e os termos expressivos:

Sem a compreensão destes elementos, torna-se difícil a imaginação da estrutura espacial da obra, bem como a sua desconstrução, quando necessária, para apresentar, no ensaio com a banda, trechos menores para que tenhamos um trabalho mais produtivo. Nessa fase, as aulas de redução de partitura e de análise foram fundamentais. O piano pode ser um grande aliado para a compreensão harmônica. Solfejei a parte de todos os instrumentos separadamente. Nesse processo procurei identificar quais os trechos que

apresentariam maior dificuldade para o instrumentista e preparar possíveis sugestões para evitar que ocorressem. Feito isso, aproximava-me de uma compreensão da obra, garantindo-me interpretação pessoal mais profícua. Além disso, dentre os elementos que compõem a música, o ritmo é de crucial importância para a direção, por essa razão procurei priorizá-lo no meu estudo.

## O estudo do ritmo

O musicólogo francês Lionel Landry (*apud* Lago Jr. 2002:272) afirma que «o ritmo está no começo, no meio e no fim, está em tudo, é tudo.» Para Sergio Magnani (*apud* Lago Jr. 2002:272), «o ritmo é a ordem suprema da música, assim como de todas as coisas – o princípio de suas leis matemáticas.» Sabendo que seria fundamental manter o ritmo da obra para o trabalho, segui uma sistemática em que busquei considerar esta assertiva. Inicialmente, procurei observar todos os ritmos e as suas mais variadas combinações nas obras a executar e estabeleci a metodologia de estudo descrita a seguir:

1 – Pegar os trechos que apresentem dificuldades de compreensão do ritmo e solfejá-lo ritmicamente. Se for um trecho melódico solfejá-lo, preferencialmente com o uso de um metrônomo, ajustado à maior precisão possível. Memorizá-lo antes de passar para o próximo. O uso do metrônomo deve ser imperioso, pois o nosso cérebro nos impulsiona para alteração do tempo de acordo com a dificuldade encontrada.

Para internalizar os ritmos, procurei utilizar o metrônomo em um andamento lento, com a marcação do primeiro tempo de vários compassos que apareciam nas músicas do repertório a estudar. Fechava os olhos e mantinha a atenção para a pulsação. Somente depois de alguns minutos, iniciava o movimento dos braços sempre marcando os tempos com consciência e precisão.

Os movimentos que se apresentaram mais difíceis para mim foram os compostos pelas marcações alternadas 6/8 e 3/4 na obra *A Ilha*, de Luís Cardoso e a 5/8 em suas mais variantes combinações na *Armenian Dances Part I*, de Alfred Reed.

### *A melodia*

Acatando sugestão do professor Luís Cardoso, procurei solfejar as melodias de todos os instrumentos definidos na partitura.

Dentre as obras escolhidas, a que apresentou mais dificuldade para a sua análise foi a *Armenian Dances Part 1*.

### *3.2.2. Análise das obras*

#### ***Armenian Dances Part 1***

#### **O compositor**

O compositor norte-americano Alfred Reed nasceu em New York City, no dia 25 de Janeiro de 1921. Com apenas 10 anos de idade, iniciou sua preparação musical tocando trompete. Quando cursava a escola secundária, atuou como músico profissional. Ele estudou composição com John Sacco, Paul Yartin e com Vittorio Giannini até quando se alistou nas forças armadas, servindo na banda da Força Aérea, durante a Segunda Guerra Mundial.

Após o serviço militar, continuou os estudos com Giannini, na Juilliard School. De 1948 até 1952, trabalhou para a NBC e ABC como arranjador e compositor, escrevendo músicas para rádio e para filmes de televisão. Em 1953, foi contratado como maestro da Orquestra Sinfônica da Universidade de Baylor, onde completou bacharelado e mestrado.

De 1955 a 1966, Reed foi editor executivo da Hansen Publication. Posteriormente foi nomeado para a Universidade de Miami, na qual se manteve entre 1966 e 1993, ministrando cursos sobre *currículos para o ensino da música*. Reed sucedeu Frederick Fennell como maestro do grupo de sopro da Universidade de Miami, entre 1980 e 1987.

Reed recebeu o título de doutor *honoris causa* em música pelo Conservatório Internacional de Musica de Lima, Peru, em 1968. A partir de 1981 manteve uma ligação regular com a Orquestra de Sopro Kosei de Tóquio, com quem gravou muitos dos seus trabalhos. Foi maestro convidado de diversos grupos até a sua morte em 17 de setembro de 2005. Alfred Reed escreveu e publicou mais de 250 trabalhos para bandas, grupos de

sopro, corais, orquestras e várias peças para solistas e grupos de metais. Alguns de seus outros trabalhos para bandas incluem cinco sinfonias e sete suítes, destacando-se *Russian Christmas Music*, *The Hounds of Spring* e *El Comino Real (A Latin Fantasy)*.

## ***A obra***

### ***Armenian Dances – Part I***

*Armenian Dances – Part I* é o primeiro de quatro andamentos de uma suíte que tem como base canções folclóricas da Armênia arranjadas para banda sinfônica de concerto. Esse trabalho foi encomendado por Harry Begian, em 1963, mas Reed só o conclui em 1972. A Parte 2, completada em 1975, compreende os outros três movimentos da suíte.

Todo o conteúdo musical da suíte foi extraído de canções folclóricas armênias recolhidas por Komitas Vardapet (1869-1935). *Armenian Dances, Part I*, usa cinco das canções coletadas, compostas e arranjadas por Komitas para voz solo com acompanhamento ou coro. Quatro dessas composições são arranjos de autênticas canções folclóricas armênias, enquanto uma (*Gakavi Yerk*) é uma composição original de Komitas.

A forma é a baseada na apresentação completa da canção folclórica. Cada canção tem sua própria forma, e uma vez que a seção é completada nenhum elemento desta é reapresentada posteriormente no trabalho. A peça inteira dura, aproximadamente, 11 minutos. Reed, em nota na sua própria partitura, afirma que a marcação do metrônomo indicado deveria servir apenas de guia e poderia ser alterado.

## **Perspectiva Histórica**

Não obstante *Armenian Dances – Part I*, ter sido composta em 1972, ela está um pouco distante da técnica contemporânea, visto que o trabalho reflete o populismo tonal do início do século XX, na América. Parte do estilo explicitamente tonal é reflexo, também, da natureza das canções fonte. Ela parece receber influência das canções folclóricas nos trabalhos para banda de sopro dos compositores *Gustav Holst*, *Ralph Vaughan Williams* e *Percy Grainger*.

## Considerações Técnicas

*Armenian Dances – Part 1*, é um trabalho bastante desafiador para muitos grupos musicais. Algumas seções apresentam mais dificuldade que outras. *Gakavi Yerk* e *Alagyaz* são as duas seções mais fáceis da peça, enquanto *Hoy*, *Nazan Eem* e *Gna, Gna* são as mais difíceis.

*Tzirani Tzar* é marcada pelo brilhantismo de uma fanfarra, mas se move em um ritmo relativamente tranquilo deixando os membros do grupo à vontade para tocar com confiança. Embora a abertura da obra projete uma sonoridade em Dó Maior, a tonalidade da seção é na verdade Fá Maior, que surge na resolução harmônica no 5º compasso.

*Gakavi Yerk* oferece a oportunidade aos músicos para atuarem como instrumentistas de música de câmara. Neste trecho não existe uma considerável dificuldade técnica. O contratempo nas trompas pode fornecer algum desafio, sobretudo com a articulação marcada e especificada por Reed. O início da seção está em si bemol, modulando para sol maior nos compassos 59-68.

*Hoy, Nazan Eem* apresenta maiores desafios na variedade rítmica. Embora a maior parte da seção esteja escrita em compasso 5/8, a acentuação muda constantemente. A alternância de 2 + 3 e 3 + 2 é previsível, e com um ensaio eficiente os instrumentistas serão capazes de executar essas mudanças com relativa facilidade.

Uma boa parte das melodias apresentadas nesta seção é executada pelo saxofone alto. A seção começa em Lá Menor e modula para várias outras tonalidades retornando ao Lá Menor no final.

*Alagyaz* não apresenta dificuldades – a escrita está densamente orquestrada e inteiramente em Si Bemol. Embora as frases sejam longas, há muitas oportunidades para respirar.

*Gna, a GNA* é a parte mais difícil do ponto de vista técnico. O ritmo é sempre acelerado, a tonalidade de Sol Maior emprega muitos dos principais instrumentos para os quais a afinação pode não ser ideal. A seção *Furioso*, que começa no 357 compasso e continua até o final da obra implica um aumento não especificado no tempo e é deixado ao critério do maestro.

## *Suíte Monette*

### O compositor

José Ursicino da Silva, conhecido como “Maestro Duda”, nasceu na cidade de Goiana, no dia 23 de Dezembro de 1935. Aos oito anos, ingressou na Banda Saboeira, onde iniciou os estudos musicais. Aos dez anos, compôs o seu primeiro frevo, *Furacão*. Aos quinze anos, já integrava a o Jazz Band Acadêmica, na cidade de Recife. Ursicino da Silva atribui os seus conhecimentos de arranjo e composição à sua atividade como membro de orquestra de rádio, onde trabalhou durante muitos anos como músico e aos estudos que fez em algumas partituras editadas das obras das orquestras de *Tommy Dorsey* e *Glenn Miller* de músicas que ele já conhecia através das emissões de rádio. Nelas, ele estudou a forma e as soluções harmônicas apresentadas por esses arranjadores para diversas situações, e inicia, assim, a sua carreira de arranjador. A sua única formação acadêmica provém de um curso de regência em música sacra, ministrado pelo pesquisador Pe. Jaime Diniz. Como ele mesmo menciona, sempre que vinha a Recife um artista trazendo arranjos dos famosos maestros do sul do Brasil, como Severino Araújo e Radamés Gnattali, ele estudava essas partituras e passava a utilizar nos seus arranjos as técnicas que mais o impressionavam.

A sua obra *Suíte Recife* foi tocada nas comemorações de cem anos da OEA (Organização dos Estados Americanos), facto que teve destaque no conceituado jornal *The Washington Post*. O maestro goiano tem uma vasta obra destinada a quintetos e orquestras de metais. Foi arranjador e maestro da ópera-boi Catirina, baseada no auto popular do bumba-boi maranhense, sendo eleito, pelo Ministério da Educação e Cultura do Brasil, como o melhor espetáculo do ano de 1996. A *Suíte Nordestina*, para banda e orquestra, e o *Poema Sinfônico* para metais, fazem atualmente parte do repertório de bandas por todo o país. Este compositor recebeu o prêmio de melhor arranjador de música popular brasileira, no ano de 1980, num concurso promovido pela TV Globo, Shell e Associação Brasileira dos Produtores de Discos. Sua obra *Suíte Nordestina* abriu o concerto oficial da Semana da Pátria, no dia 7 de Setembro de 1982, transmitido para todos os estados do Brasil pela TV Educativa, executada pela Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a Banda Sinfônica do Estado da Guanabara. Além de saxofonista, Duda foi oboísta da Orquestra



Sinfônica do Recife e regente de diversas bandas de frevo do estado de Pernambuco. José Ursicino da Silva produziu mais de 300 composições em diversos estilos, principalmente destinadas a grupos de metais. O seu mais fiel intérprete é o quinteto de metais da Universidade Federal da Paraíba – Quinteto Brasil –, que gravou um CD com peças do mestre goianesse especialmente escritas para quinteto de metais.

## A obra

Tendo em vista o pouco material existente sobre esta obra, decidi fazer uma entrevista com o Compositor que esclareceu alguns factos acerca da *Suíte Monette*.

Nessa entrevista, Ursicino da Silva, disse que a ideia da obra *Suíte Monette* surgiu no III encontro Nordeste de Metais, ocorrido em São Luís do Maranhão, em 1994. Naquele encontro, o famoso construtor de trompetes americano Dave Monette apresentou a palestra “Ioga para instrumentistas de sopro de metal”. Ele também esteve presente aí, como responsável pela formação da Big Band do Encontro. O quinteto de Metais da Universidade da Paraíba – Quinteto Brasil – ensaiava uma valsa da sua autoria, *Andrezza*, quando David Monette chegou ao local. Este ficou impressionado com as melodias e variações rítmicas da sua peça, que soaram estranho para ele. Quando foi apresentado a Dave Monette, disse-lhe que faria uma música em sua homenagem, pois ele representava muito para o desenvolvimento dos instrumentos de sopro de metal. Tempos depois, recebeu uma encomenda: fazer uma peça para ser tocada pela Orquestra Sinfônica de Curitiba, no próximo curso de férias a ser realizado naquela cidade. Decidiu, então, que era a hora de compor a música em homenagem a Dave Monette. Como Monette tinha apreciado muito a sua valsa *Andrezza*, optou por mantê-la na obra a ser composta. Resolveu fazê-la na forma de suíte e usar a valsa no terceiro movimento, agora sem o nome *Andrezza*, mas apenas com o nome de Valsa. Como é pernambucano, inseriu no primeiro andamento uma ciranda, dança típica muito utilizada na beira da praia. No segundo movimento, e lembrando que Monette é americano, optou por fazer um tema bem jazzístico, uma balada identificando o Monette. Para simbolizar o seu encontro com Monette em São Luís do Maranhão, compôs o movimento final inspirado na dança do bumba-meu-boi, que assistiu lá.

O bumba-boi começa sempre com alguém abrindo o tema e depois a percussão entra.

Na partitura original este tema está escrito uma 8ª acima. Na hora da gravação, porém, Nailson Simões, trompetista do Quinteto Brasil, gravou oitava abaixo, e ficou mais bonito! O Bumba é uma música com duínas e tercinas fazendo o ritmo característico do Boi. Colocou o trompete em duínas e o trombone em tercinas, separados na primeira vez e todos juntos quando volta. No final, pôs o contrabaixo para imitar o tambor onça, instrumento típico do bumba-meu-boi que soa muito grave. Este tema é de um sucesso de público impressionante. O tema é muito lógico... ouve-se e sai-se assobiando a música.

## **A Ilha**

### **O compositor**

Luís dos Santos Cardoso nasceu a 4 de Agosto de 1974, em Fermentelos - Portugal e inicia a sua trajetória musical na Banda Marcial de Fermentelos. Concluiu o Curso Básico de Saxofone no Conservatório de Música de Aveiro e é licenciado em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Frequentou a parte letiva do Mestrado em Ciências Musicais da Universidade de Coimbra e concluiu o Mestrado em Composição na Universidade de Aveiro, onde atualmente frequenta o doutoramento em Composição. Luís Cardoso foi ainda executante da Banda Sinfônica da Guarda Nacional Republicana entre 1992 e 1999; a partir de 1999 tem lecionado, na área de música, em todos os graus de ensino, do básico ao superior. Este compositor português participou em diversos cursos de Direcção de Orquestra e Banda com os maestros António Saiote, Robert Houliha e Sir David Withwell e Vasco Pearce de Azevedo. Frequentou ainda diversos outros seminários, colóquios e cursos no domínio da musicologia, história da música e etnomusicologia, composição e instrumentação, saxofone e jazz. Atualmente, Luís Cardoso participa frequentemente como orador e/ou maestro em cursos de aperfeiçoamento instrumental e/ou musicologia. Foi maestro, diretor artístico e responsável pela Escola de Música da Banda Marcial de Fermentelos, de 2000 a 2007. Lecionou também no Conservatório de Música de Águeda e no Instituto Superior Piaget de Viseu, leciona atualmente na Universidade de Aveiro e é Diretor Pedagógico da Escola de Artes da Bairrada, no Troviscal. Luís dos Santos Cardoso é compositor e arranjador, tendo diversas obras publicadas por editoras nacionais e internacionais, entre as quais a conhecida Holandesa Molenaar. Ganhou, em

2002, o Grande Prêmio Nacional de Composição para Banda, promovido pelo INATEL, por unanimidade do júri, e também arrebatou o prêmio do II Concurso de Composição Cidade de Aveiro, promovido pela FAMDA, em 2006 (site do autor).

## **A Obra**

Aparentemente, *A Ilha* parece uma obra simples. No entanto, à medida em que se vai penetrando na sua estrutura descobre-se um elevado grau de dificuldade para a executar. As passagens com mudanças de compassos e métricas, nomeadamente na mudança do compasso 2/2 para o 10/4, e posteriormente com o jogo métrico e rítmico dos compassos 6/8 e 3/4, onde alguns instrumentos fazem o mesmo desenho melódico, precisam de certo cuidado. A obra mostra-se cheia de detalhes que exigem ser trabalhados, notadamente pelas trompas e oboés. Como o início é muito lento, é possível que se perca o tempo. Há a tendência para se fazer um andamento mais lento do que o indicado pelo compositor.

## ***Flashing Winds***

## **O compositor**

Nascido a 1 de Março de 1956, em Duffel, Bélgica, Jan Frans Jozef Van der Roost passou grande parte da juventude envolvido com atividades musicais amadoras na sua terra natal, tempo em que teve contato com um repertório de *wind band*, fanfarra e *brass band*, e logo sentiu necessidade de, ele mesmo, compor para esses este tipo de grupos. «– Eu era trombonista», diz ele, «– comecei a tocar em bandas de *jazz*, bandas filarmônicas, bandas de sopro, orquestras sinfônicas... fiz tudo.» Van der Roost tocou numa banda amadora dirigida pelo seu pai, e cantou no coro da igreja com a sua mãe. A sua formação musical posterior deu-se no Instituto Lemmens, em Leuven, onde foi laureado triplamente em Trombone, História da Música e Educação Musical. Posteriormente, formou-se em composição nos Conservatório Real de Ghent, e no Conservatório de Antuérpia. Compôs para várias formações musicais, destacando-se coro, orquestra de cordas, quinteto de metais, piano, violão; no entanto, "aquele amor inicial para a orquestra de sopro nunca me

abandonou", explica o compositor. "Eu ainda gosto de escrever para as bandas, eu adoro ouvi-las, e eu amo regê-las."

Van der Roost permanece ativo como compositor e maestro no seu país natal e em todo o mundo. Em 1983, este compositor e maestro retornou ao Instituto Lemmens para dirigir a banda sinfônica, lecionar composição, instrumentação, orquestração e análise. Tem atuado como professor convidado no Instituto de Música de Sobi e na Universidade de Artes de Nagoya, no Japão.

Van der Roost compõe somente por encomenda. Tem recebido solicitações de diferentes países da Europa, Ásia e América do Norte, e tem ainda exercido atividade como júri de concursos, professor e maestro convidado. As suas composições são gravadas por diversos etiquetas, tais como a EMI Classics, Valve-Hearts (Alemanha), Phaedra Records, Kosei, Sony, Fontec, Mirasound, Clássicos Digi e Pavane Records. As principais obras para orquestra de sopros do compositor belga foram gravadas pelo Tokyo Kosei Wind Orchestra e pela Banda Sinfônica Municipal de Osaka. Além disso, a editora Haske Internacional, responsável pela publicação da maior parte de sua música instrumental, lançou uma série de gravações intitulada "Wind of Jan Van der Roost", com cinco volumes. A sua música também foi publicada pela Scherzando, Maurer, de Notenboom e Andel. Van der Roost reside, atualmente, em Kontich, Bélgica (norte de Bruxelas).

### **Composição e influências**

Van der Roost menciona que vários compositores, em número considerável, foram influentes na sua obra. Algumas peças, na verdade, foram escritas em homenagem direta a compositores que ele admira, incluindo Edward Elgar. Van der Roost cita também outros compositores que tiveram impacto na sua atividade composicional. "Respighi e Prokofiev inspiraram-me por causa de sua brilhante orquestração, um aspecto técnico das suas músicas que me fascina há muito tempo. Brahms e Bartók são, na minha opinião, dois grandes exemplos de compositores que encontraram um equilíbrio entre inspiração e manipulação, entre ideias e elaboração/desenvolvimento. Shostakovich e Bernstein revelam uma variedade e energia nas suas produções, e ambos encontraram meios para combinar diferentes "mundos" musicais. A minha obra *Poème Montagnard* que mais

influência tem do Renascimento, com trechos do *Poème Montagnard*, mostra a influência de Monteverdi, mais um dos meus compositores favoritos.”

Van der Roost é relutante em mencionar os compositores contemporâneos a quem admira, não querendo, excluir algum nome numa lista tão extensa. Porém, dá crédito à música de Philip-Sparke e Gregson: “O seu dinamismo, a sua sensibilidade para os sons da orquestra, e sua grande variedade de expressões musicais inspiraram-me e motivaram-me a fazer algo na mesma direção. Sparke tocou-me com as suas melodias e temas espontâneos e às vezes seu estilo extrovertido e "direto", enquanto a música de Gregson deu-me (e ainda dá) uma impressão de ser bem equilibrada com uma forma artesanal indo de mãos dadas com a inspiração.”

Van der Roost também recorda com entusiasmo a primeira vez que ouviu *Armenian Dances Part 1* de Red Reed, mencionando a incorporação que Reed fez de materiais "folclóricos" (isto é, as melodias extraídas diretamente a partir da cultura, mas composto num estilo similar). Edward Elgar, também, foi muito importante para ele no início da sua carreira. “A música destes realmente abriu um novo mundo para mim. Quando comecei a escrever para metais e para as bandas de sopro, eles foram duas pessoas que mais me inspiraram”. Roost explica ainda: “influenciaram-me a escrever peças como *Slavia*, *Rikudim* e *Pusztta*.”

## A obra

*Flashing Winds* foi encomendada pela “Het musiedverbond van West-Vlaanderen” e foi dedicada a Arlequino, uma banda de jovens. Esta obra, classificada com um grau de dificuldade 5 pela Kickeys’s Music - Music Grading System, é baseada em sonoridades coloridas e com uma instrumentação bem trabalhada, sem mudanças bruscas nos seus andamentos, cuja entrada triunfante assenta em acordes em bloco que reaparecem no final da peça causando impressão de firmeza e intensidade.

A obra apresenta dificuldades técnicas para a madeiras. As mudanças de compassos são bastante comuns, o que não inviabiliza a concepção global da peça e se integram de forma a não haver percepção de quebra métrica acentuada. Particular atenção deve ser dada a partir do compasso indicado por G, pois esse trecho, todo executado em marcação 5/4 com inclusão esporádica da 3/4 e 6/8, deve ser melodioso e sem uma acentuação que o

descaracterize. É fundamental que a execução do tímpano na introdução seja feita de forma firme, pois é ele que irá conduzir os instrumentos de metal no contexto da obra.

### 3.3. O trabalho coletivo

#### 3.3.1. *A Banda Amizade*

A Banda Amizade é uma banda filarmônica, que teve seu nascimento no ano de 1834. Durante todos esses anos de existência tem-se dedicado à formação de sucessivas gerações de músicos e maestros. Tem também participado em diversos festivais e concursos, tendo sido já premiada diversas vezes. Citamos algumas dessas atuações:

- 1960 – 1º Grande Concurso Nacional de Filarmônicas e Bandas de Música Civis promovido pela FNAT (3º prémio);
- 1979 – 1º Festival de Música Popular, promovido pelo INATEL;
- 1984 – VI Internationale Musik Wettspiele Prize der Nationens em Bűdingen, Alemanha (2º Prémio, não houve atribuição do 1º);
- 1984 – Festival de Bandas em Burges (França);
- 1985 – Concurso EDP de Bandas de Música (1º prémio da 2ª categoria);
- 1990 – Gűtenburg Music Festival em Gotemburgo, Suécia (2º prémio da sua categoria, não tendo sido atribuído o 1º. Menção honrosa para o maestro A. Duarte Neves);
- 2001 – I Festival Internacional de Bandas de Aveiro;
- 2004 – IV Festival de Bandas Filarmônicas da Gafanha da Nazaré;
- 2005 – Concerto de encerramento do I Concurso de Bandas Cidade de Aveiro;
- 2005 – Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valência (3ª secção);
- 2005 – XXIX Festival Internacional de Bandas de Música de Montserrat (Espanha);
- 2006 – Participação nos Ciclos de concertos “Bandas em Concerto” organizado pelo MC.
- 2006 – I Festival Ibérico de Bandas Filarmónicas, Cidade de Espinho;
- 2006 – Festival Internacional de Bandas de Música de Sax (Espanha);
- 2006 – Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valência, (3º prémio na 1ª categoria);
- 2006 – Concerto de Encerramento do II Concurso de Bandas Cidade de Aveiro;
- 2007 – Participação no XII Festival Internacional de Bandas de Boqueixón (Espanha);
- 2007 – Participação no XIII Festival Internacional de Bandas em Besana em Brianza, Itália;

- 2007 – 3º prêmio no Concurso Internacional de Bandas Vila d’Alginet, em Espanha;  
 2008 – 3º prêmio na 1ª categoria do 2º Concurso Internacional Ateneu Vilafranquense;  
 2009 – 6º lugar no WMC em Kerkrade (Holanda), com 92 pontos em 100.

Por este magnífico passado, e pelo papel que tem desempenhado na divulgação da cultura aveirense, a Banda Amizade teve a honra de receber as medalhas de Prata e de Ouro da cidade de Aveiro. Possui uma escola de música, uma orquestra juvenil e uma *big-band* premiada em diversos concursos da especialidade. Tem organizado, anualmente e desde 2001, um estágio para Instrumentistas de Sopro (Verão Amizade), tendo organizado também, em parceria com a Universidade de Aveiro, alguns cursos para maestros com alguns nomes de vulto da direção, como Ernst Schelle.

Contei com essa prestimosa instituição na elaboração e apresentação do concerto que fiz como parte prática do Mestrado em Direção e como elemento de avaliação da Ansiedade vs Performance. Contei com os seguintes músicos:

Daniel José Figueiredo Baptista	Eufónio
Joaquim da Silva Cardoso	Eufónio
Carla Liliana Coelho	Clarinete
João Manuel da Cruz Oliveira Dias	Clarinete
Maria Cláudia Amorim Martins Bastos	Clarinete
Beatriz Figueiredo Martins	Clarinete
Bernardo Coutinho Rodrigues	Clarinete
Bernardo Ramos Lima	Clarinete
Dina Maria Pereira de Oliveira	Clarinete
José António Oliveira Garcia	Clarinete
Linda Isabel Almeida Pereira	Clarinete
Ricardo Jorge Aguiar de Pinho	Clarinete
Rodrigo Viriato Ramos Calisto	Clarinete
Sara Filipa Calisto Pereira	Clarinete
José Adriano Oliveira Gomes	Clarinete Bxo
Nuno Escudeiro	Contrabaixo
Inês Correia Rosa	Contrabaixo
Luís Rocha	Fagote
Nuno Ferreira	Fagote
Tatiana Resende Martins	Fagote
João Alexandre Alvarenga Pinto da Costa	Flauta

Ana Patrícia Rios Pires	Flauta
Andreia Pinto	Flauta
Bárbara Patrícia Brandão Madaleno	Flauta
Margarida Inês Neves Miranda	Flauta
Rita Raquel Lopes Neves	Flauta
Joana Margarida Leite Paiva	Flauta
Tércio Miguel de Pinho Silva	Flauta/Piccolo
Teresa Carvalho	Oboé
Ana Sofia Maia	Oboé
Fernanda Amorim	Oboé/Corne Inglês
Gonçalo Paiva	Percussão
Marta de Carvalho Balseiro	Percussão
Nuno Rocha	Percussão
Rui Emanuel Rodrigues Pinho	Percussão
Carlos Duarte Pinto	Percussão
Ana Filipa Costa Mendes	Sax Alto
Jorge Silva	Sax Alto
Sofia Pereira da Silva Morais	Sax Alto
Joana Rafaela Sequeira Delgado Ferreira	Sax Alto
Ricardo Manuel Branco Madaleno	Sax Alto
Rodrigo Neves	Sax Barítono
Rui Manuel Melo Madaleno	Sax Tenor
Marc Artur Marques da Silva	Sax Tenor
Andreia Santos	Trombone
Helder Fernando Sucena Oliveira	Trombone
Rui Manuel Paiva	Trombone
Armando Luís Gomes Marques Pereira	Trombone
Filipe Almeida	Trombone
Tânia Pinho	Trompa
Jaime Resende	Trompa
João Filipe Andrade Machado	Trompa
Telma Gomes	Trompa
Susana Marçal Grangeia	Trompete
Carlos José Filipe Ramos	Trompete
Elmano Pereira	Trompete
Luís Filipe Ribeiro Todo Bom	Trompete
Ana Virginia Ferreira Azevedo	Trompete
Carlos Henriques Correia	Trompete
José Manuel da Silva Pinho	Trompete



Sérgio Martins Góis	Trompete
Carlos José Oliveira Gomes	Trompete
Carlos Miguel Carvalho Balseiro	Trompete
Paulo Renato Oliveira Gomes	Tuba
José Moreira da Silva	Tuba
José Vieira Rodrigues	Tuba
Kevin Henri Morais Tavares	Tuba
Francisco Católico Silva	Violoncelo
Margarida Pereira Marques	Violoncelo

Recebi o apoio inestimável do maestro Carlos Marques para a realização deste trabalho.

### 3.3.2. A Interpretação

#### 3.3.2.1. A primeira leitura

O primeiro contato com a Banda Amizade mostrou-me o quanto a ansiedade pode prejudicar o desempenho. Havia se passado apenas uma semana do falecimento do meu pai. Esse fato potencializou meu nível de ansiedade, mas achei por bem iniciar o trabalho até como forma de sair da tristeza que me imobilizava. Cheguei à sede da banda bem cedo. Distribuí as partes para os músicos e iniciei o ensaio lendo a obra *A Ilha* de Luís Cardoso. Como os músicos já a conheciam, imaginei que fosse mais fácil iniciar com ela. Infelizmente, algumas partes estavam escritas em Dó e em clave de Fá e alguns instrumentos que eram por eles usados são armados em Sib e com a leitura feita na clave de Sol, fiquei sem a participação destes no ensaio. Mantive a leitura, não obstante os problemas que é normal acontecerem nestes primeiros ensaios, nomeadamente as notas erradas e as entradas fora do sítio. Não queria criar um clima de animosidade entre o maestro e os músicos. Senti dificuldade de manter o ritmo em alguns momentos. Senti-me ansioso e preocupado com o resultado de minha atuação. Sentia os meus braços pesados e tive dificuldade de manejá-los. Minha respiração era muito rápida e sentia que às vezes me faltava o ar. Repeti alguns trechos, notadamente os que apresentavam mudanças métricas para acertar as indicações. Encerrei o ensaio fazendo uma leitura da obra *Armenian Dances Part.1*.



Figura 11 – Ensaio com a Banda da Amizade: excesso de tensão no rosto e ombros.

No dia seguinte, fui observar e estudar o vídeo, quando constatei alguns problemas:

1 – Os meus gestos eram muito largos e duros, apresentando-se, às vezes, grosseiros, o que me levou a atrasar a indicação de alguns pormenores, mesmo do ritmo estabelecido. O uso indiscriminado da mão esquerda, fazendo com que as indicações feitas com o braço esquerdo perdessem força no momento necessário do seu uso, se mostrava inadequado. Aqui se percebe claramente que mesmo que tomemos consciência de alguns fatos e queiramos mudar nossa forma de ação, o nosso corpo reage ao invés de responder. Mudar comportamentos estabelecidos durante muitos anos não é fácil, temos que saber das dificuldades que iremos enfrentar nessa tentativa.

**Solução a buscar:** Manter os gestos mais curtos e graciosos, e antecipar a indicação de entrada dos instrumentistas para que não ocorram atrasos.

2 – Os meus ombros ficaram muito curvados para frente, deixando a aparência de atitude de proteção, o que revelou intranquilidade e insegurança. O Professor Luís Cardoso já me havia chamado atenção para isso. Sugeriu, na ocasião, que eu mantivesse o peito direcionado para cima. Evidente que em alguns momentos eu teria que inclinar o corpo para frente, principalmente quando estivesse solicitando a intervenção de um instrumentista, mas deveria, sempre, ter a sensação de estar com o peito levantado, em uma postura que demonstrasse: eu estou bem. Essa atitude, perante os músicos, é positiva, ao

passo que os ombros fechados, cabisbaixo demonstra o contrário: a falta de confiança em si.

Quanto ao uso da mão esquerda, eu deveria assumir a simetria, ou utilizá-la somente nos momentos necessários. A simetria, como já esclarecido, poderia confundir os músicos. Busquei treinar o uso da mão esquerda somente nos momentos realmente necessários. Nas indicações de diminuendo, marcar com um tempo de antecedência, para que os músicos mantivessem o foco na indicação, reajam e efetuem o diminuendo a exato um tempo após a indicação. É a mesma ideia apresentada pelo maestro *Ernert Schelle*, quando nos faz pensar no “aviso” (sempre um tempo antes da intervenção do músico) e fazer a indicação.

**Solução a buscar:** Manter a estante do maestro um pouco mais afastada e memorizar ao máximo a partitura para dispensar cada vez mais o olhar sobre ela, manter o corpo ereto, a cabeça erguida e avançada para conseguir o relaxamento proposto por Alexander (*apud* Macdonal e Ness, 2007:16).

3 – Os músicos seguiam muito mais o ritmo que eles haviam estabelecido do que minha indicação, chegando a antecipar a execução em momentos em que existiam fermatas, sem esperar minha marcação.

Solução a buscar: Mostrar aos músicos que devem observar o ritmo do maestro e não o já preestabelecido.

4 – A falta de alguns instrumentos solistas e de algumas partes transpostas fizeram com que se ouvissem alguns instrumentistas a tocar muito forte a parte que deveria ser apenas do acompanhamento.

**Solução a buscar:** Transpor as partes e executá-las no próximo ensaio, e ter comigo cópias de partes de instrumentos solistas para apresentar a outros instrumentistas, quando os principais faltarem ao ensaio, e pedir que estes façam os solos.

5 – A percussão não dispõe de quantidade suficiente de instrumentistas, o que faz com que se ouça apenas parte do ritmo que deve ser ouvido, deixando um vazio e confundindo o maestro, que espera um ritmo e só tem parte dele.

**Solução a buscar:** Solicitar que tenha mais instrumentistas e, se for o caso, convidar alguns percussionistas da UA para integrarem a banda.

6 – A orquestra imprime um andamento mais lento do que o desejado. Mesmo quando a indicação é para acelerar há tendência a manter um ritmo mais confortável, principalmente nas músicas com andamento mais rápido.

**Sugestão de solução:** Manter os gestos mais leves e indicar o andamento mais rápido e mantê-lo.

### Pontos Focais

Na obra *A Ilha*, os pontos focais que deixaram a desejar foram a mudança que ocorre no compasso 60 com a mudança do 2/4 para o 10/4, em que a caixa tem uma marcação duas semicolcheias e duas colcheias, sendo que a acentuação está sendo feita na última colcheia, gerando insegurança rítmica, pois desloca a acentuação proposta pelo compositor.

Sugestão de correção: Marcar com o percussionista essa célula rítmica, e mostrar-lhe a importância da acentuação correta.

No compasso 244 a percussão entra muito forte, anunciando a mudança da marcação 3/4 para 4/4, quando deveria tocar piano e somente crescer nos compassos 248 e 250 para atingir o fortíssimo no 254.

Sugestão de correção: Pedir ao percussionista que observe a dinâmica e indicar as alterações.

A mudança do compasso 285 quando se marca o compasso 4/4 a dois e vai-se para o compasso 3/4. Combinar com os músicos sobre essa mudança, pois apesar de estar indicado *molto rallentando*, observa-se que há tendência a considerar a mínima como unidade de tempo, quando na verdade a unidade seria a semínima, que continua a ser a unidade de tempo do próximo compasso, mas muito mais lento.

O final da obra, nos compassos 314 a 316, deve ser combinado ou mesmo marcado, para que os músicos se apercebam da marcação do final da obra.

Na *Armenian Dances Part I*, os pontos mais difíceis já haviam sido localizados mesmo antes do contato com a orquestra. A mudança para a dança “Hoy Nazan Eem”. A dificuldade métrica e a interposição de compassos diferentes pareciam não ter uma lógica preestabelecida. Procurei escrever, sem a música, apenas os compassos em uma folha de papel para tentar encontrar uma lógica entre eles. Isso, de certa forma, ajudou na

compreensão da estrutura rítmica da obra. A ideia, apresentada pelo maestro Ernest Schelle, para a marcação do 5/8, de juntar dois compassos e marcar um compasso quaternário irregular (2+3+3+2), sempre que isso pudesse ser feito, deu resultado satisfatório. No último andamento, por ser muito rápido, optei por marcar apenas o primeiro tempo com o braço direito, deixando a mão esquerda para dar as entradas, mostrar as nuances da interpretação e diminuir o movimento do braço. Assim, não correria o risco de atrasar o tempo, antecedendo o movimento e marcando com clareza a entrada, agora em compasso 2/4 em andamento com a semínima = 138. O ideal seria marcar os dois tempos dos dois primeiros compassos com o pulso e, depois, marcar somente o primeiro tempo com os dedos. Para deixar esse movimento bem claro e natural, por sugestão do Professor Luís Cardoso, realizei um treinamento de marcação do compasso binário, inicialmente com o braço todo, depois apenas com o antebraço, logo somente com o pulso e depois apenas com o dedo. Isso me daria uma ideia clara do que deveria fazer. Como, juntamente com a mudança havia um *sforzando*, seria prudente utilizar o braço esquerdo para demonstrar o mesmo, mas largá-lo logo em seguida em posição de descanso. Fazer as diferenças das seções, com uma clara marcação dos *sforzandi* nos quais os instrumentos fazem um jogo de perguntas e respostas nos compassos 264 a 268 e que se repetem nos 353 a 357. Nesses compassos, levantar mais a batuta com firmeza e, logo em seguida, com a melodia sendo executada em piano, baixar a batuta e até fechar um pouco os braços para uma demonstração clara da intensidade *piano*.

### 3.3.2.2. Compreendendo e aprimorando a execução da obra.

No dia 13 de maio de 2011, iniciamos o segundo ensaio por volta das 22:30h. Como não havia muito tempo, pois o ensaio deveria terminar às 24:00h, solicitei ao oboé que tocasse o Lá 440 Hz para que os outros instrumentistas o utilizassem como referência para afinar seus instrumentos.

Optei, para otimizar o ensaio, ensaiar os pontos que considerei importantes em cada peça. Trabalhei os naipes separadamente, em pontos que apresentavam execução diferente da apresentada na partitura. Na obra A Ilha, de Luís Cardoso, pedi que a percussão corrigisse a acentuação quando da mudança para a marcação do 10/4, que ocorre no compasso 60 da obra, pois mesmo que haja a indicação para a acentuação da primeira

semicolcheia no início do tempo com um *fp*, o que se ouve é a acentuação da última colcheia do primeiro tempo do compasso. Após algumas tentativas, obtivemos uma melhoria na execução da frase e uma percepção mais clara da dinâmica. Ainda na percussão, observei que os instrumentistas, mesmo quando solicitados, se perdem na contagem, entrando um compasso antes ou depois do indicado na partitura. Não há clara definição de quem toca o quê, de forma que ao solicitar a intervenção do prato suspenso, muitas vezes ouve-se o tímpano. No compasso 76, não havia ninguém a fazer o solo do xilofone. Solicitei que eles se decidissem quem iria fazê-lo, pois ele é superimportante e gostaria que estivesse presente no momento da apresentação. Se estava escrito e havia o instrumento e o instrumentista, não havia motivo para não ser executado.

Solicitei às trompas que fizessem as entradas do solo nos compassos 16, 207 e 229, já que não estavam cientes da importância de seu papel nesses compassos. Infelizmente, a afinação do solo das trompas no compasso 16 deixou muito a desejar. Este aspecto teria que ser corrigido no próximo ensaio.

A execução dos clarinetes precisava de ser aprimorada principalmente no compasso 44, onde em conjunto com os saxofones passam para uma divisão ternária, enquanto o restante da orquestra se mantém em divisão binária. Já os saxofones precisam de ficar mais atentos, pois várias entradas foram executadas de forma muito insatisfatória.

Os trompetes e os trombones tocaram muito forte, e o solo de barítono, na segunda parte da peça, está sem execução, pois nenhum deles tinha parte.

De modo geral, houve acentuada melhoria na execução da obra. No entanto, a orquestra manteve um andamento mais lento do que o desejado, talvez por causa da minha indicação, muito dura e com os braços em movimentos muito largos.

O estudo efetuado durante as duas últimas semanas, com a peça quase toda decorada, deu-me uma maior segurança. Procurei fazer uma respiração mais ampla e profunda. Percebi que consegui alguma correção dos ombros, já não fechados para dentro, mas, ao contrário, expandidos para fora e mais relaxados. Já se observa uma maior confiança, a cabeça mais erguida e a postura mais firme diante da orquestra. Ainda se observa um ponto de desvio em relação ao ritmo solicitado e executado. Para o próximo ensaio, buscarei corrigir os desvios descritos acima, e procurar um maior relaxamento do corpo como um todo, e uma melhor utilização do braço esquerdo, que ainda utilizo de forma inadequada. Durante as duas últimas semanas, procurei interiorizar que não tenho

que recear os músicos, pois muitos são ainda também, como eu, inexperientes. Percebi que a minha intersubjetividade era um tanto quanto diminuída e que precisava urgentemente de confiar mais na minha capacidade de comunicação não verbal. Estava mais atento ao que as pessoas falavam ou diziam com gestos, olhares, etc. Descobri que tinha passado muito tempo a pensar o que iria falar para as pessoas e quase não as ouvia, ou não observava o que diziam quando não usavam as palavras para tal. Passei a olhar mais para os músicos e responder aos seus questionamentos, quer fosse na necessidade de indicar uma entrada num solo, quer fosse na maneira de executar um fraseado.

Na obra *Armenian Dances Part 1*, tive a mesma atitude utilizada na peça A Ilha. Procurei ensaiar e corrigir exatamente os pontos que poderiam causar algum tipo de colapso e que poderia prejudicar a execução da obra. Na entrada da “Hoy Nazan Eem”, com marcação 5/8 e métrica irregular, pedi à percussionista que fizesse as acentuações do primeiro tempo de cada compasso, de modo a acentuar as colcheias do primeiro tempo da marcação 2/8 e a colcheia na marcação 3/8. Isso feito, facilitou, sobremaneira, o entendimento do ritmo executado. O grupo das madeiras, nomeadamente o oboé, não executou seu solo de forma clara e segura no compasso 121, criando uma sensação de atraso no andamento nesse trecho. Os saxofones precisavam de tocar com mais firmeza e no tempo certo. Os trombones estavam executando a nota final desse movimento com duração muito superior à indicada. Sugeri que percebessem o meu gesto de corte no final do movimento, o que resultou numa finalização correta. No último andamento, por ser muito rápido, tive muita dificuldade de fazer indicações aos instrumentistas. Precisava de melhorar a percepção do movimento, até decorá-lo, que é o desejável, manter o movimento mais curto do braço direito e fazer as intervenções com o braço esquerdo de forma mais leve e segura.

Na *Suíte Monette*, observou-se grande dificuldade do naipe de percussionistas com o último movimento “Boi-Bumbá”. Teremos que fazer um ensaio específico para lhes mostrar qual o sentido que deverá ser dado ao acompanhamento. Para tal, consegui dois pares de matracas, que produzirão um som mais próximo do folgado.

Na filmagem do segundo ensaio, observei que a minha postura foi substancialmente modificada em relação ao primeiro ensaio. O estudo da filmagem tem sido muito útil para corrigir problemas evidenciados, juntamente com o trabalho de fixar cada vez mais na

mente o momento presente, sem permissão para que ela comande nossas ações, e está dando resultado, diminuindo o estado de ansiedade desnecessário para a boa performance.

Após os dois ensaios, fui ter com o Professor Luís Cardoso, a quem mostrei os vídeos e pedi a que ele observasse as situações onde eu poderia melhorar meus gestos. Ele me sugeriu que nos últimos compassos do *Armenian Dances Part 1* eu deveria utilizar uma marcação do compasso para as madeiras que faziam uma frase com 16 colcheias de forma redonda, fazendo um círculo e em seguida, com a entrada de todos os instrumentos, eu mantivesse a marcação com dois tempos para encerrar. Sugeriu também que eu, ao invés de manter o meu braço direito com a palma da mão para baixo, a mantivesse para cima. Isso facilitou imenso a marcação do segundo tempo do compasso ternário e do terceiro tempo do compasso quaternário, pois o braço fica em posição que aproveita a rotação natural do cotovelo. Sugeriu-me que sempre fizesse o “aviso” um tempo antes da entrada dos instrumentistas, o que lhes daria mais segurança nas entradas. Em relação à obra A Ilha, não aprovou a marcação em quatro tempos nos compassos 20 a 23, pois entende que isso deixaria o solo dos trompetes muito quadrado e tiraria a fluidez que a melodia propõe. Reconheceu que houve melhora acentuada na minha postura em comparação com a última vez que ele me assistiu dirigindo.



Figura 12 – Segundo ensaio com a Banda Amizade. Uma postura mais relaxada.



### Terceiro Ensaio com a Banda Amizade

O ensaio não transcorreu como eu havia planejado. Faltaram muitos músicos. Não havia oboísta, somente dois trompistas e um trombonista. A percussão continuou a ser um problema na *Suíte Monette*. Ensaíamos com os solistas. Apesar da minha previsão de que a *Suíte Monette* seria a peça mais fácil a ser executada, isso não ocorreu no ensaio. Marquei os compassos com gestos excessivos e um pouco lentos.

Ao apresentar a obra *Flashing Winds* para a primeira leitura ficou evidenciado que teríamos problemas com as mudanças das marcações, principalmente quando muda do 6/8 para o 3/4 e 5/8. Eu e a orquestra não nos entendíamos. Parei o ensaio e pedi aos trombones e às trompas que fizessem alguns trechos separados e em um andamento mais lento, do que indicado na partitura, para conscientizá-los do ritmo correto a executar. Assim também, como pedi às palhetas que executassem o solo a partir da letra G na marcação 5/4. Decidi que deveríamos fazer toda a música com um andamento bem mais lento, pois, estava evidenciado que os músicos não estavam conseguindo entender as mudanças constantes dos compassos e que, assim, poderíamos ter tempo de compreender essas mudanças, no que resultou bem. Apesar de me sentir ainda muito ansioso, observei que estava mais controlado. Um dos motivos que me deixava ansioso era a forma equivocada como havia estudado a linguagem musical. Agora, já com uma nova visão de como se deveria estudar uma partitura e utilizando esse novo conhecimento, me sentia mais seguro, pois estava compreendendo muito mais como a música se desenvolvia. Ademais, já tinha consciência que meu trabalho musical era decisão minha, e somente minha, e que eu não estava ali para corresponder à expectativa de quem quer que fosse. E que precisava exercitar a virtude da paciência. Se um músico não conseguisse fazer o que deveria, não poderia ficar ruminando durante uns 5 compassos pelo acontecido, mas, sim, seguir em frente procurando acertar cada vez mais. Evidente que o meu corpo ainda apresentava tensões desnecessárias e movimentos de braços largos que às vezes prejudicavam ao atrasarem o andamento. Treinei, na semana seguinte, todas as obras acompanhado com o metrônomo, pois observei que tendia a fazer o andamento mais rápido do que deveria, talvez na tentativa de tentar acabar logo com sua execução. Seria um mecanismo inconsciente de fuga?



Figura 13 – Ensaio com a Banda Amizade. Dando indicando entrada às flautas.

### O curso com o maestro Ernest Schelle

Apesar de demonstrar que estava tudo bem comigo, não deixava de pensar no desastre que tinha sido a apresentação no final do curso feito com o Maestro Ernest Schelle, no ano de 2010. Naquela ocasião, conduzi, ou fui conduzido pela banda? a primeira parte da obra *A Ilha*, de Luis Cardoso. O vídeo mostrou uma situação bastante clara de minha insegurança, medo e rigidez corporal à frente da orquestra. Agora, preparava-me para tentar superar esse trauma que me perturbava já há um ano. Lembro-me que não consegui nem conduzir os 12 primeiros compassos do segundo andamento da *Armenian Dances Part 1*. Ernest me pediu para mostrar como eu iria fazer o andamento acima mencionado. O fiz. Ele notou que houve uma grande melhora. Ele elogiou o meu esforço e me orientou a fazer uns exercícios para melhorar o *rebound*.

– Sugeri que eu fizesse o treinamento com a bola de tênis, jogando-a ao chão e rebatendo-o novamente ao chão e observasse que meu braço voltava para a posição de lançamento, como que empurrado por uma mola.

– Me indicou um exercício onde eu deveria usar a bola, batendo-a sobre uma mesa e sentindo o *rebound*. E que o fizesse utilizando diferentes marcações, como 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 lentamente e, depois, o mais rápido que pudesse.

– Orientou-me para que fizesse uma mudança na forma de pegar a batuta, pois esta deveria ser segurada da mesma forma como se estivesse segurando a bola. No entanto, ele me sugeriu que mantivesse a minha mão virada para baixo. E por último que eu buscasse uma conexão maior com os músicos.

Treinei durante três dias seguindo essa nova metodologia e senti melhora no gesto do braço direito.



Figura 14 – Ensaio com a Banda Amizade. Já com uma postura mais relaxada.

### **Ensaizando com a Banda Amizade**

Fizemos o primeiro ensaio do curso, com o Maestro Ernest Schelle, no dia 02/06/2011 com a Banda Amizade. Infelizmente eu fui o último a ensaiar. Passei as duas horas que antecederam o meu ensaio num estado de ansiedade muito maior do que havia sentido anteriormente. Fui chamado para ensaiar *A Ilha*, do compositor Luís Cardoso. Passei a peça do início ao fim. O maestro Ernest referiu que, quando da mudança do compasso 2/4 para o 3/4, tanto os clarinetes como as trompas atrasavam um pouco. Pediu-me para ser mais incisivo na marcação dos compassos. Os trompetes atrasavam um tempo na entrada do segundo solo no compasso 39, pois essa frase é tocada 3 vezes sempre no primeiro tempo do compasso e, especificamente, nesse compasso ela é executada no segundo tempo. Fiz as correções e fiquei a pensar que, se eles tocam assim atualmente, com certeza teriam cometido os mesmos erros no ano passado, o que me teria

desestabilizado quando executei essa peça no concerto final do curso. A partir do compasso 86, quando aparecem as mudanças da marcação do 6/8 para 3/4, inúmeras vezes ele me mandou marcar o tempo com mais segurança. Dizia: “Tempo!” Aproximou-se de mim e disse-me: – “*Relax.*” Terminamos o ensaio. Senti-me péssimo, pois não conseguia relaxar. Meu braço parecia feito de chumbo, dificultando o *rebound*.

No segundo ensaio eu fui o primeiro a entrar em ação dirigindo *Armenian Dances Part 1*. Como era de se esperar, tivemos dificuldade exatamente no segundo andamento que é em marcação 5/8. A percussionista, que fazia o bombo e a caixa, tinha faltado e ninguém se atrevia a substituí-la. Nesse instante, ficou claro para mim que, de facto, trabalhava com uma banda de amadores e, assim, tal como eu estava tendo dificuldade, eles também a sentiam. Esse trecho é super difícil. Segundo me confidenciou o meu colega Ricardo Chéu, o Professor Lourenço, no ano anterior, durante as aulas de técnica de Direção, teria feito o seguinte comentário: – “Na direção em geral, e em particular para obras de elevada dificuldade, o maestro, para além do trabalho individual e da técnica que já possui, precisa de ter algumas “*horas de voo*””. Mesmo assim tentei ensaiar. O maestro Ernest pediu que eu ensinasse o percussionista como deveria executar o ritmo desse movimento. Ele não se mostrou disposto a aprender, respondendo simplesmente que não dava. Realmente, não dá para fazer o trecho sem um estudo pormenorizado. O maestro Ernest pediu ao Ricardo Chéu, um colega do curso de direção, que tocasse o bombo. Fizemos um pequeno ensaio e conseguimos melhorar a qualidade de nossa performance nesse movimento. Já no último movimento, me sugeriu marcar apenas o primeiro tempo e deixar a orquestra tocar. O meu braço parecia ter uns cem quilos. Não conseguia entender porque era tão difícil para mim fazer apenas um movimento como se estivesse jogando uma bola de basquete ao chão e esperasse o rebote para tornar a empurrá-la para o chão novamente. Terminamos o ensaio. Fui para casa com o sentimento de não conseguir fazer, de ter falhado. Senti-me menor do que sou realmente. Lembrei da frase de Harriet Lerner citada na pág. 43.

Passei a noite sem conseguir dormir direito. Sonhei com o meu pai. Ele parecia tranquilo conversando com uma tia minha, que também já havia morrido. Falavam sobre as pessoas vivas, mas referiam-se a elas como se elas estivessem mortas e eles vivos. Acordei com uma dor de cabeça muito forte. Meu corpo apresentava rigidez maior que a normal.

Decidi que não iria fazer o recital. Não me sentia preparado. Precisava de mais tempo. Mencionei isso ao meu colega e amigo Ricardo Chéu. Ele foi taxativo comigo:

– Antônio, tu tens toda a música na tua cabeça. Nota-se que fizeste um grande trabalho. Compreendes todas as partituras, conheces todas as entradas dos instrumentos, tens a concepção das obras estabelecidas. Não há porque não fazeres o concerto. Tens apenas que te focar nos teus gestos. Não estás a expressar diante da orquestra o sentimento que tens da música. A tua ansiedade é maior do que o prazer que podes tirar da música. Quando fazes o que tens que fazer aqui em casa é tudo perfeito, quando chegas à frente da orquestra mudas tudo. Não fazer o concerto agora é o mesmo que te protegeres atrás duma cortina. Acho que deves fazer o concerto, pois nada te garante que quando tirarem a cortina da tua frente, no futuro, não vá ocorrer o mesmo. És capaz! Tens feito coisas maravilhosas, na música. Os teus trabalhos de composição são bons, tens apenas que concluir as tuas obras. Começas muito bem e depois parece que esmorece. Tens que ir até o final!

As palavras do meu amigo foram como um murro em meu peito. Apesar de mais jovem que eu, Ricardo me fez ver que realmente estava fugindo. Tinha que enfrentar meu medo e não havia mais tempo para fugir. Refleti bastante sobre as palavras do meu amigo e decidi que o momento seria esse. Sabia, praticamente, todas as músicas memorizadas, com as entradas dos instrumentos, os gestos a serem executados e enfim, estava tecnicamente preparado.



Figura 15 – Ensaio com a Banda Amizade sob a supervisão do Maestro Schelle

## O pré-ensaio geral

O Maestro Schelle reuniu-nos e nos perguntou qual a peça que deveria começar o concerto. Após alguma discussão chegou-se à conclusão de que *Flashing Winds* seria a obra mais adequada. Fiquei preocupadíssimo, pois essa peça só tinha sido lida uma vez pela Banda Amizade e eu não tinha tanta certeza que a sua execução ocorreria de modo satisfatório. Quando estava ainda me recuperando do susto de ter que ser eu a dirigir no início do concerto ele me falou: – “A segunda peça a ser executada será A Ilha”. Senti as minhas pernas a tremerem, mas não demonstrei muita preocupação. Mais uma vez o pensamento de não fazer o concerto me ocorreu.

Iniciamos com *Flashing Winds*. Apesar do meu nervosismo, que tentei esconder, o ensaio correu normalmente. O Maestro Ernest Schelle disse-me então: – “Ok. Agora, A Ilha”. Iniciamos então o ensaio desta peça. Senti-me mais confortável e mantive a direção com firmeza e tranquilidade. Aí, o maestro Schelle parou o ensaio e me perguntou: – “O que é que se passou?” Eu respondi que o trompete não estava a tocar certo. Então, disse-me – “Bom. E que é que você deve fazer?”. Pedi ao flautista que executasse o trecho que o trompetista havia feito de forma não adequada e pedi ao trompetista que observasse e tentasse executá-lo da mesma forma que a flauta. Eles o executaram juntos, mas o trompetista atrasava o tempo quando da execução da *apogiatura*. Ernest sugeriu que o trompetista executasse o trecho sem a *apogiatura* e a flauta poderia fazê-lo, como estava escrito, com a *apogiatura*. Dessa forma tivemos o resultado esperado. Seguimos em frente e mais uma vez os trompetistas atrasaram a entrada no compasso 39. Parei o ensaio e fi-los ver que eles tinham que entrar no segundo tempo daquele compasso e não no primeiro tempo do compasso 40. A partir daí, fiz uma conexão maior com os trompetistas e passei a indicar-lhes todas as entradas, o que deu o resultado esperado, pois eles passaram a executar esse trecho de forma correta.

Passamos para a *Armenian Dances Part 1*. Como era de se esperar, os mesmos problemas surgiram quando do andamento na marcação 5/8. Após várias tentativas, conseguimos fazer de uma forma razoável. Procurei interiorizar uma frase, em onomatopéias, que iria imaginar quando executasse esse andamento (U-pa + U-pa-pa, para a marcação 5/8 na execução 2+3, U-pa-pa + U-pa, quanto fosse de execução 3+2, e U-pa-



pa + U-pa-pa quando da execução da marcação 6/8. Na parte final, procurei seguir a orientação do maestro Ernest Schelle e passei a marcar apenas o primeiro tempo.

Não tinha outra saída. A parte técnica da direção, a memorização da partitura, as indicações das entradas para os instrumentistas e a concepção das obras estavam concluídas, no entanto ainda tinha que tratar da ansiedade. O que estaria gerando tanta ansiedade? No meu caso específico não seria o pouco estudo, pois tinha me dedicado bastante e tinha consciência de que a minha performance estava muito melhor. Mesmo assim, não consegui almoçar bem. Não conseguia engolir a comida. Fiz um esforço danado para me alimentar, pois tinha consciência que se não estivesse bem alimentado estaria criando mais dificuldade para mim.



Figura 16 – Ensaio Geral com a Banda Amizade sob a orientação do Maestro Schelle.

## O ensaio geral

Começamos o ensaio geral. Eu tinha consciência de que não haveria mais nada a fazer. O processo estava em marcha e não havia como pará-lo. Senti um pouco de raiva de mim mesmo, pois este deveria ser um momento de celebração, como me havia dito o Leandro Alves, e não de preocupação. Ao encontrar com o maestro Carlos Marques no corredor, comentei: – Não entendo porque fico tão nervoso na frente da banda. Ele me respondeu: – “Eu também fico, só que procuro disfarçar com um sorriso, coisas assim, mas por dentro ...” .

– *Flashing winds*, anunciou o maestro Ernest Schelle.

Busquei forças, respirei profundamente e iniciei com uma marcação firme, no entanto ainda um pouco dura. Procurei lembrar-me da sugestão do maestro Schelle de não marcar todos os tempos da marcação 5/4, mas deixar claro para os músicos sempre o primeiro tempo. Senti um pouco de atraso nas marcações 6/8 e 3/4, a partir da letra C, e fiz as devidas correções na repetição. Cheguei ao final da obra sem nenhum problema. O Maestro Schelle me olhou e disse-me: – “*Ok! Good*”! Fiquei mais calmo. O primeiro *round* tinha terminado e me sentia mais animado. Passamos para *A Ilha*. Tudo correu bem, sem nenhum incidente que inviabilizasse a execução da obra. Em seguida ensaiamos *Armenian Dances Part 1* e mais uma vez conseguimos chegar ao fim. Por essa altura o Professor Luís Cardoso, compositor da obra *A Ilha*, já lá estava. Cumprimentou-me e senti um ar de alegria em seu rosto. Logo ele que sempre me pareceu meio sisudo, se mostrava com um ar de satisfeito. Imaginei que essa satisfação seria por ver o seu aluno, que tanto trabalho lhe deu, dirigindo a sua obra e a *Armenian Dance Part 1*. Mais uma vez, o Maestro Schelle me mandou ter cuidado com o tempo no último andamento. Encerrado o ensaio. Hora de trocar a roupa e voltar para o concerto.

#### 3.4.2.3 O concerto

No camarim pensei mais uma vez que minha mente me impulsionava para a não execução do trabalho. Era uma luta entre o querer fazer e o pensamento de poder não fazer bem. Fiz alguns exercícios de respiração. Parei um pouco e fiz uma meditação. Lembrei-me do meu pai, que deveria estar, onde quer que estivesse, a ver tudo o que se passava. Olhei-me diante do espelho e disse para mim mesmo: – És capaz, se chegaste até aqui é porque és capaz. Se foi permitido que chegasses até aqui é porque és capaz. Vai e faz o que tem que ser feito.

O maestro Carlos Marques deu início ao concerto e me anunciou como o maestro da primeira obra a ser executada, *Flashing Winds*. Respirei fundo e mais uma vez iniciei com um gesto firme, agora menos duro, dando a indicação ao tubista. Continuei e mantive o andamento confortável, pois julgo que essa música não deve ser executada muito rápido pois, assim, perdem-se as nuances métricas e o jogo melódico. Executei o marcação do 5/4 de forma bem equilibrada, sempre buscando não fazer movimentos muito amplos, mas



apenas enfatizar primeiro tempo do compasso e diminuindo ao máximo o movimento do braço nos outros 4 tempos, vinquei bem a acentuação na mudança para o 3/4 e cheguei ao final com gestos amplos, solicitando dos músicos uma intensidade em fortíssimo, a que responderam prontamente, fechando a obra de forma brilhante.

Em seguida, dei início à execução de *A Ilha*. Mantive sempre um contato direto com os executantes solistas dos primeiros compassos. Dirigi-me, primeiramente, ao tubista que executa o primeiro som da obra juntamente com a percussão, em seguida fixei a minha atenção no flautista, a quem fiz a indicação para iniciar o primeiro solo, e com o olhar fixo dei a indicação da entrada para os clarinetes que fazem o solo na marcação 3/2. Mantive o movimento firme para que eles não atrasassem o andamento. No final da frase fiz a indicação à percussão para o retorno à marcação 2/2 original da obra. Retornei a minha atenção para o flautista e logo em seguida, com o olhar fixo, para os executantes das trompas, a quem fiz a indicação do solo na marcação 3/2, mantendo sempre o movimento para não atrasarem o andamento. Retornando à marcação 2/2 mantive-me atento e mantive uma conexão constante com os trompetistas, que a partir daquele compasso teriam a responsabilidade da execução do solo. Indicando-lhes todas as entradas e intensidade, seguimos até o final do primeiro andamento, tendo realizado a mudança para a marcação 10/8 sem que houvesse problema. Mantive a marcação como se fosse quaternário, executado 3-3-2-2. Tudo correu bem e dei a entrada para o clarinete em Mib (requinta) que executaria o solo. Finalizamos o primeiro andamento sem nenhum problema, não obstante o meu braço permanecer com um enrijecimento maior do que o necessário. Ao iniciarmos o segundo andamento, atentei bem para o que o maestro Ernest Schelle me tinha falado nos ensaios – “Olhe para o tubista que será o músico a executar a primeira nota pois ele deve estar preparado e com tempo suficiente para a respiração”. Fiz-lhe o sinal, perguntando-lhe se ele estava pronto, e tive a sua confirmação que sim. Dei-lhe então a indicação da entrada e imediatamente passei a indicar a entrada dos trombones que complementam a frase, como se respondessem ao tubista. Lembrando-me da sugestão do meu amigo Leandro Alves que nesse movimento me fez imaginar que esse jogo tuba vs trombones bem que poderia ser sentido como um jogo de sinos (*tubular bells*), sendo a nota do tuba resultante da batida num tubo de som mais grave e a dos trombones da batida num tubo de som mais agudo. Tudo correu bem até o compasso 244, quando tivemos a mudança da marcação 3/4 para o 4/4. Enquanto fazia um *rallentando* com o oboé e a trompa, senti que a

percussionista que executava a caixa se antecipou e iniciou o compasso 4/4 enquanto eu ainda estava concluindo o compasso 3/4 anterior. Ao perceber a situação tomei uma decisão quase que instantânea. Parei a marcação dos movimentos e passei a fazer a indicação das entradas dos naipes a partir da entrada do oboísta, que era o primeiro instrumentista a executar um fragmento que seria repetido por outros instrumentistas. Fiz as indicações das entradas de cada um deles e dirigi a Banda sem a preocupação com o tempo antecipado da percussionista. Consegui finalizar a obra no tempo certo e sem mais problemas.

Finalmente foi anunciado a *Armenian Dances Part 1*. Preparei-me com uma respiração profunda e dei uma entrada que deveria ser triunfante, mas infelizmente não ouvi o primeiro trompete que deveria tocar a melodia principal na extensão mais aguda do instrumento. Com esta falha na entrada do primeiro trompete, de que eu não era responsável, senti um pequeno desconforto, que procurei não demonstrar, e segui em frente. Senti um pouco de receio no segundo andamento pois, para além da marcação 5/4 em combinações deferentes, a percussionista não ajuda a banda a sentir essas mesmas marcações, mas mantive-me firme até ao final. No terceiro andamento, que é uma canção, senti-me bastante confortável e somente senti a minha ansiedade aumentar no último andamento pois, apesar de ser em marcação 2/4, o que parecia ser relativamente fácil de fazer, eu mantinha o meu braço direito com uma marcação um pouco mais dura do que desejado. No entanto, como o andamento é muito rápido, temos que fazer apenas a marcação do primeiro tempo com *rebound*, o que para mim foi complicado, pois com o enrijecimento do braço acima do necessário o *rebound* sempre ficava mais difícil de realizar. Preferiria usar apenas o pulso para dirigir esse andamento, mas o maestro Schelle pediu que usasse o braço todo. Na mudança do andamento para *furioso*, tive dificuldade em manter o tempo mas consegui me reorganizar logo em seguida e finalizar a obra de forma satisfatória.

No final, o maestro Ernest Schelle chamou-me e disse-me: – “Reconheço que você fez um grande esforço. Seu crescimento foi espetacular. Sinto que você sabe as músicas, sinto que você tem consciência de tudo que deve ocorrer. Agora, já sabe o que precisa de fazer para ser um Maestro. Tem apenas que relaxar e exteriorizar a música que existe dentro de você para os músicos, pois ainda dirige muito para si próprio”.



Figura 17 – Concerto com Banda Amizade sob a orientação do Maestro Schelle.



Figura 18 - Ensaio com Banda de Santa Comba Dão.



Figura 19 – Apresentação com Banda de Santa Comba Dão.



## CAPÍTULO 4 • RESULTADOS FINAIS

Considerando os objetivos a que me propus neste trabalho, e que tinham a ver com o controlo da ansiedade em situação de ensaio e performance, diria que os resultados obtidos foram globalmente positivos pois os objetivos foram em grande parte alcançados.

Apesar de todo grau de ansiedade ainda demonstrado durante os ensaios, e mesmo no início do concerto, este correu, do meu ponto de vista e tendo em consideração os meus objetivos, de forma extremamente positiva. Consegui em muitos momentos atingir um grau de descontração que ainda não tinha experimentado.

As mudanças a que me propus foram evidentes, ainda que, por vezes, de forma algo tímida. Considero que, no entanto, o tempo utilizado para a execução desta tarefa não terá sido ainda o suficiente para uma total mudança de crenças e de comportamento. O corpo necessita de mais tempo para interiorizar e memorizar alterações comportamentais tão acentuadas e, naturalmente, reagiu ainda com respostas antigas aos estímulos que recebia, não se adaptando rapidamente aos novos padrões de comportamento que eu estava a tentar alterar. Em muitos momentos o corpo não respondeu, reagiu.

Reconheci que os mesmos mecanismos inconscientes que me atrapalharam na aprendizagem do trompete, fazendo com que eu mantivesse meus lábios com um grau de tensão maior que a necessária para a vibração das notas, notadamente as mais agudas, agora se manifestava através de uma tensão maior que a necessária nos meus braços, fazendo com que ficasse em estado de rigidez que atrapalhava em demasiado a qualidade de minha performance. Reconheci que muitos desses mecanismos devem ter sido desenvolvidos como uma forma de proteção para que eu não me expusesse e não recebesse críticas. O facto de ter sido filho de um músico virtuoso não me obriga a ser tão virtuoso quanto ele. A minha forma de fazer musica é própria e não devo ficar esperando que somente os meus mestres me indiquem os caminhos a seguir. Cada um tem que descobrir o caminho que melhor se apresente para si.

A concentração no momento presente foi uma meta alcançada, pois consegui nos momentos de ensaio e durante o concerto manter-me alerta apenas na música, sem que minha mente dominasse meu estado e me conduzisse ou para o passado ou para o futuro. Consegui focar determinado objetivo e caminhar na sua direção.

Aprendi a ler uma partitura para orquestra de sopro de forma diferente e eficiente. Passei a captar a imagem fotográfica da partitura e a partir dessa imagem visual procurei perceber a imagem sonora resultante. Aprendi a fazer a conexão das diversas partes dos instrumentos, bem como identificar as frases, o diálogo existente entre os naipes e/ou instrumentos, o jogo de perguntas e respostas, as argumentações e outros.

Nos relatos que fiz de situações-problema, apresentei algumas sugestões de possíveis soluções que apliquei a mim mesmo e que podem servir de estímulos a muitos que passam por problemas parecidos com os que passei.

Senti que, apesar das dificuldades evidenciadas, havia conseguido mudar em parte as minhas crenças sobre a minha capacidade de fazer música. A partir desse momento, disse a mim mesmo: Isso é o começo, frase que repeti ao Prof. Doutor António Lourenço no final do concerto.

Senti que teria que refazer a minha caminhada como trompetista e decidi estudar o trompete novamente. No entanto, utilizando a minha própria percepção do meu corpo, sem me preocupar com as técnicas já estabelecidas ou até mesmo como estaria funcionando meu corpo. Centrei a minha percepção apenas na música que queria produzir e confiar que o meu corpo conspiraria para produzi-la. Após algumas semanas percebi que esse caminho pode ser o correto, pois os resultados começam a aparecer de forma efetiva.

## CAPÍTULO 5 • CONCLUSÃO

Meu medo morava comigo? A primeira conclusão a que cheguei após todo o processo auto-etnográfico a que me submeti, foi que o medo me estava a travar e a impedir-me de entrar um estado de fluência tão desejado e esperado na performance. Conclui que tive uma educação musical focada na metalinguagem musical e não na verdadeira linguagem musical. É como se cada vez que eu precisasse comunicar alguma coisa a alguém tivesse que tirar do bolso o papel onde isso estivesse escrito. Se nós músicos compreendemos a linguagem musical, a linguagem dos sons, deveria ser nela o nosso foco e não na metalinguagem. Isso provém, possivelmente, da massificação do ensino, que distanciou o mestre do discípulo. Ademais, nossa educação ocidental vem sendo calcada num sistema hierárquico proveniente da visão judaico-católica, onde a deidade está num estado superior, na parte de cima e nós aqui na parte de baixo e que servem para fundamentar um conhecimento imperial e colonial do mundo; onde a Europa é parte de cima e os países abaixo da linha do Equador a parte de baixo.

Paulo Freire chama a este tipo de educação, de educação bancária:

“o aluno é um banco onde o mestre deposita o seu saber que vai render largos juros em favor da ordem social que o professor representa. É uma educação vertical, hierárquica, autoritária, tudo se processa para imposição de um saber, pois que o professor sabe tudo e o aluno nada sabe e assim aceita, sem pestanejar, as normas que o poder impõe.” (Freire, 1953, *apud* Sérgio, 2005:92)

Eu buscava, no professor, a solução de um problema sem em nenhum momento pensar ou sentir que a solução poderia estar no meu próprio corpo, na minha própria mente ou na minha consciência, que poderiam ser os meus instrutores no caminho de encontrá-la.

A segunda conclusão é que o sentimento em relação à minha aceitação, enquanto ser musical, por parte do meu pai, sempre foi muito contraditório. Por ser meu pai um músico com capacidade de se expressar musicalmente com relativa facilidade, deixou-me sempre com um sentimento de alguma incapacidade. Tanto o meu pai, como alguns dos professores que tive, também foram vítimas do mesmo sistema que reproduziram, não sendo responsáveis pela minha visão de mundo, nem pelo que acontece à minha vida. Entendi que a relação professor aluno não deveria ser a que vivenciei durante anos, quando



esperava tudo do professor, sem confiar nem um pouco na minha intuição nem nos indicativos do meu corpo. Só o mestre poderia me mostrar o caminho e eu apenas tinha que trilhá-lo. Hoje, vejo que a relação mestre e aluno é mais horizontal que vertical e deve estar pautada na percepção de que ambos apreendem, que todo mundo tem uma história, conhecimento e informação que são constantemente trocados e expandidos e que, principalmente, todo mundo tem uma vivência que lhe é peculiar e única.

A terceira conclusão diz respeito à mudança de crença. É imprescindível que se mude a forma de se ver, no que se acredita e principalmente em fazer uma modelagem. Buscar o modelo de alguém de sucesso e êxito e procurar seguir o mesmo caminho que essa pessoa seguiu pode-nos conduzir a resultados satisfatórios.

Sei que não posso alterar o meu passado, mas posso mudar a forma como me relaciono com ele, até mesmo a maneira de vê-lo, ou mesmo, deixá-lo de lado, cada vez mais. Quando nos encontramos em determinada situação de insatisfação, só existe um caminho: mudar. A mudança só pode ocorrer quando passamos a viver o presente, tomando consciência de cada momento da vida. Passei a me utilizar de um mecanismo que muito nos pode ajudar a evitar os pensamentos ruminantes, recorrentes, que é o facto de passar a perceber sua própria mente trabalhando. É uma espécie de observador do seu próprio pensamento. Quando isso acontece a mente deixa de ficar criando imagens e reflexões e o presente se impõe. A concepção do ‘aqui’ e ‘agora’ nada mais é do que estar alerta com todos os sentidos do que estamos a fazer. Somente assim poderemos alcançar o verdadeiro estado de fluência.

Sob meu ponto de vista, considero que este estudo me deu inúmeros frutos. O principal deles foi a tomada de consciência de que minha ansiedade provinha de mecanismos cognitivos e valores indevidamente introjetados além da forma equivocada como estudava a partitura. Ao corrigir a forma de estudar, comecei a compreender melhor as obras, sentindo agora um prazer na realização do trabalho que até então nunca tinha sentido. Com esses conhecimentos adquiridos senti-me mais seguro diante da Banda. Durante o processo auto-etnográfico, revi muitas das minhas crenças, criei mecanismos e resistência para enfrentar o meu receio da performance. Sei que a ansiedade, em determinado nível, pode ser proveitosa e que, fazendo parte do mecanismo de sobrevivência humana, nunca poderá ser totalmente controlada ou exterminada. Sendo assim, só nos resta aprender a conviver com ela e utilizá-la a nosso favor.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Bibliografia crítica/estudos

A Bíblia Sagrada, Mat. 25:14-30.

Agostinho, S. (1991), *A cidade de Deus*. 3vols, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Anut, M. (2005), *Resiliencia: ultrapassar os traumatismos*, Lisboa: Climepsi Editores.

Andrade, E. Q.; Fonseca, J. G. M. *Artista atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de corda*. Belo Horizonte: Per Musi

Bamberg, C. (1965), *The conductor's art*, New York: Columbia University Press.

Bandeira, T. (2002), *Identificação das causas subjetiva da ansiedade competitiva e das estratégias de superação de atletas de equipas adultas masculinas de basquetebol*. Tese de Mestrado: Campinas.

Bas, J. (1947), *Tratado de la forma musical*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

Battisti, F. L. (2007), *On becoming a conductor*, Galesville: Meredith Music Publications.

Battisti, F. L. & Garofalo. R. (1990), *Guide to score study*, Galesville: Meredith Music Publications.

Camacho, C. (1993), *Armonia e Instrumentación*, Madrid: Real Músical Editores.

Câmara, M. T. G. (2005), *Caracterização da ansiedade-estado e ansiedade-traço, numa amostra de atletas de alta competição em andebol da RAM*, Tese de Mestrado:Madeira.

Cirujeda, G. D. (2004), *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos*, Madrid: Mundimúsica Ediciones.

Cirujeda, G. D., e Lopes, A. P. (2006), *El músico, Una introducción a la psicología de la interpretación musical*, Madrid: Mundimúsica Ediciones.

Chaucahard, P.(1963), *O domínio de si*, São Paulo: Edições Loyola

Cobra, N. (2001), *A semente da vitória*, São Paulo: Senac.

Csikszentmihalyi, M. (2002), *Fluir*, Santa Maria da Feira: Relógio d'água Editores.

Damásio, A. (2010), *O livro da consciência*, Lisboa: Círculo de Leitores.

Freire, P. (1953), *Professor sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar*, São Paulo: Olho d'água.

Gleitman, H. ; Fridlund, A. J. ; Reisberg, D. (2011), *Psicologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Haguette, T. (1997), *Metodologias qualitativas na sociologia*, Petrópolis: Vozes.

- Ilari, B. S. (2006), *Em busca da mente musical*, Curitiba: Editora UFPR.
- Irala, N. (1985), *Controle cerebral e emocional*, São Paulo: Loyola.
- Jourdain, R. (1997), *Cérebro e êxtase*, Rio de Janeiro: Objetiva
- Lago, S. Jr. (2002), *A arte da regência*, Rio de Janeiro: Lacerda Editores.
- Lebrecht, N. (2002), *O mito do maestro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lerner, H. (2007), *Sem medo de ser feliz*, Lisboa: Lua de Papel.
- Lloyd, P.; Mayes, A. (1999), *Introdução à psicologia: Uma abordagem integrada*. Londres: Livros Diamond.
- Lucas, M. E. (2005) *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n 24 p. 7-11, jul/dez.
- MacDonald, R.; Ness C. (2007) *Segredos da técnica de Alexander*, Sussex: The Ivy Press Limited.
- Magnani, S. (1989), *Expressão e comunicação na linguagem da música*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Marina, J. A. (2008), *O medo*, Lisboa: Sextante Editora.
- Mcelheran, B. (1989), *Conducting technique – For beginners and professionals*, New York: Oxford University Press.
- Medaglia, J. (2009), *Música maestro!*, São Paulo: Editora Globo.
- Miles, R. (2002), *Teaching music through performance in band*, Chicago: Gia Publications, vol. II, III, IV.
- Morin, E. (2002), *Reformar o pensamento*, Lisboa: Instituto Piaget.
- Percy. W. (1954), *The loss of the creature*, New York: St. Martin`s Press
- Rogers, C. (2009), *Tornar-se pessoa*, Lisboa: Padrões Culturais.
- Rudolf, M. (1995), *The grammar of conducting – A comprehensive guide to baton technique and interpretation*, Boston: Thomson Schirmer.
- Santos, B. S. (2007), *Um discurso sobre a ciências*, Porto, Afrontamento.
- Schache, R. (2010), *Os sete véus da felicidade*, Alfragide: Lua de Papel.
- Schoenberg, A. (1993), *Armonia*, Madrid: Real Musical Editores.
- Schumann, E. F. (1990), *A música como Linguagem*, São Paulo: Editora Brasiliense.
- Segio, M. (2005), *Para um novo paradigma do saber e... do ser*, Coimbra: Ariadne Editora
- Silva, R. M. A. (2009), *Técnicas de ensaio – Três estágios para a performance*, Universidade de Aveiro.

Stanton, H. (1993) *Nota da pesquisa: alívio da ansiedade de desempenho através da psicologia da música*, Hipnoterapia 21 78-82.

Stevens, B. (1978), *Não apresse o rio, ele corre sozinho*, São Paulo: Summus.

Strongman, K. T. (1996), *A psicologia da emoção*, Lisboa: Climepsi Editores

Szekeluy, K. (2006), *Armonia Tonal e Funcional*, Valença: Piles Editorial de Música.

Tolle, E. (2002), *O poder do agora*, Rio de Janeiro: Sextante

Trinh, X. T. (2002), *A medodia secreta*, Lisboa: Bizâncio

Trurmond, J. M. (1983), *Note grouping*, Ft. Lauderdale: Meredith Music Publitions.

Watkins, J. (2007) , *The art of the conductor*, New York: iUniverse, Inc.

Weber, M. (1995), *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, São Paulo: Edusp.

Wilson, E. G. (2008), *Contra a felicidade*, Alfragide: Estrela Polar

## 2. Sites Consultados

The Merk manuals online medical library. Disponível em:  
<http://www.merckmanuals.com/home/ag/sec07/ch100/ch100a.html> (consultado a 15.4.2011)

Miller, C. B. Discussion on Performance and Anxiety. Disponível em:  
[http://www.mostlywind.co.uk/performance\\_anxiety.html](http://www.mostlywind.co.uk/performance_anxiety.html) (consultado a 13.11.2010).

Musicians and Performance Anxiety. Disponível em:  
<http://EzineArticles.com/?Musicians-and-Performance-Anxiety&id=368257> (consultado a 15.4.2011).

Citador. Disponível em:  
<http://www.citador.pt/frases/eles-podem-porque-pensam-que-podem-publio-maron-virgilio-9293> (consultado em 15.04.2011).

Luís Cardoso Músico. Disponível em:  
<http://www.luiscardoso.pt/wordpress/> (consultado em 15.06.2011).

Kickey's Music On Line. Disponível em:  
<http://www.hickeys.com/pages/grading.htm> (consultado a 08.11.2011).



## **Anexo 1 - Entrevista com a Profa. Doutora Nancy Harper**

### **1- Quais as técnicas e/ou mecanismos de enfrentamento que a senhora conhece para manter a ansiedade em um nível que favoreça o bom desempenho?**

Em primeiro lugar, a importância da preparação não pode ser subestimada. A segurança em palco difere de uma pessoa a outra e da mesma pessoa em circunstâncias diferentes. É muito importante conhecer a si próprio, o que conduz a uma boa performance no que diz respeito ao estado físico, ao estado emocional, ao estado musical (nossa competência para performance dos repertórios variadíssimos).

Sabendo para que e porque estamos a fazer a performance, parecem-me objectivos fundamentais para combater o nervosismo. Por exemplo, estamos a dar um concerto para beneficiar um lar de órfãos. Nesta situação, o objectivo é diferente de dar um concerto para avançar a nossa carreira ou de competir num concurso.

Tenho várias técnicas para enfrentar a ansiedade em performance: 1) exercício físico regular 2) dieta saudável, evitando demasiado cafeína no dia do concerto 3) preparação mental, no que respeita a treino da memória das obras 4) a Técnica Grindea, que é uma técnica de relaxamento e respiração de 1 minuto, a ser utilizada antes de entrar em palco.

### **2- Desses mecanismos e/ou técnica, qual a senhora considera mais adequado a um diretor musical?**

Não tenho muita experiência como directora musical (alguma), mas a Técnica Grindea, que baseia-se na Técnica de Alexander, ajudará qualquer pessoa.

### **3- A senhora poderia explicitar alguns desses mecanismos através de exemplos e/ou exercícios?**

Esta técnica tem 2 partes: 1ª é a parte física para exagerar a tensão física, esticando os ombros até as orelhas e esticando os braços até as paredes; 2ª é a parte da respiração e relaxamento controlado, em que na expiração (com o corpo e joelhos relaxados) se imagina a coluna alongar-se até ao tecto. Nesta posição, o pescoço encontra-se na posição correcta e a postura natural. Pode ler sobre a técnica nas revistas de ISSTIP (International Society for the Study of Tension in Performance, [www.isstip.org](http://www.isstip.org)).

**4- A senhora concorda que exista um traço de ansiedade (traçoA) e um maior grau de neurose nos músicos de que nos não músicos?**

Sim, claro. Somos perfeccionistas porque temos que ser. Somos sensíveis, ao som, às vibrações, aos ritmos, ao tempo, a tudo. Também, a profissão de música, na área de performance, não é uma profissão “normal”. Os paralelos com os desportistas são válidos, mas é pena que os músicos não recebem os mesmos vencimentos dos desportistas!

**5- O que a senhora pensa a respeito da performance? A senhora acha que a performance induz a um nível de ansiedade maior que o desejado de uma forma geral? O performance desenvolve um maior nível de ansiedade porque é performance ou quem tem (traçoA) é que é atraído pela música?**

Geralmente, a maior parte dos músicos adoram fazer música em palco. É algo criativo e além da vida quotidiana. Entramos num estado de ser acima do habitual. Este estado é necessário para a performance. O nervosismo pode ser visto como positivo e pode ser canalizado em criatividade. Faz parte da performance, mas não devia ser algo que impede a performance. Um grande problema que os executantes têm é a falta de oportunidades de treinar as suas performances. Se pudéssemos tocar o mesmo programa 5 vezes cada semana, era outro mundo. Era interessante de ver os músicos assim. Talvez, as performances não seriam tão interessantes, ou talvez seriam melhores. De qualquer forma, não temos estas oportunidades.

**6- Que músicos reconhecidos pelo público e pela critica como bons performances que a senhora conhece, teve seu desempenho prejudicado por alto nível de ansiedade?**

Vladimir Horowitz – deixou de tocar uns 12 anos. Há muitos outros casos, mas este é provavelmente o mais notável.

## Anexo 2: Armenian Dances

for Harry Segun  
**Armenian Dances**  
(Part I)  
For Concert Band or Wind Ensemble

4 Time for performance: Approx. 10:30  
"TZIRANI TZAR" (The Apricot Tree)  
Broadly, and sustained (♩ = 52) Alfred Reed | 1972

The score is written for a concert band or wind ensemble. It includes parts for the following instruments: Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), English Horn, Clarinets (1 and 2), Bass Clarinet, Contrabass Clarinet, Bassoon (1 and 2), Contrabassoon (optional), Alto Saxophones (1 and 2), Tenor Saxophones (1 and 2), Baritone Saxophones (1 and 2), Horns (1 and 2), Trumpets (1 and 2), Cornets (1 and 2), Trombones (1 and 2), Euphonium, Baritone, Tuba, String Bass, and various percussion instruments including Suspended Cymbal, Pair of Cymbals, Snare Drum, Bass Drum, and Tom-Toms. The tempo is marked 'Broadly, and sustained (♩ = 52)'. The score features various musical notations, including dynamics (poco a poco dim, marc, cresc), articulation (acc, marc), and performance instructions (Breathe!). There are several highlighted sections: a yellow box around the Piccolo and Flute parts in the first system, a red box around the Clarinet and Bass Clarinet parts in the second system, a blue box around the Trumpet and Cornet parts in the third system, and a yellow box around the Trombone and Euphonium parts in the fourth system. Red arrows point to specific notes in the Horn and Tuba parts.



(Change to C Flute)

Picc.

Fl.

Ob.

Es. Re.

B<sup>b</sup> Cla.

B<sup>b</sup> Cla. 2

B<sup>b</sup> A. Cla.

B<sup>b</sup> B. Cla.

B<sup>b</sup> Cor. Cla.

Bass.

Cor. Bass. (apt.)

E<sup>b</sup> Sax.

E<sup>b</sup> T. Sax.

E<sup>b</sup> B. Sax.

B<sup>b</sup> B. Sax. (apt.)

Horn.

B<sup>b</sup> Trpta.

B<sup>b</sup> Corn.

Trombe.

(Bass)

Bass.

Tuba

Strg. Bass

Timp.

Snop.

Cymb.

Perc. Sn. Dr. B. Dr.

10 Flute

1st

2nd

3rd

4th

5th

6th

7th

8th

9th

10th

11th

12th

13th

14th

15th

16th

17th

18th

19th

20th

21st

22nd

23rd

24th

25th

26th

27th

28th

29th

30th

31st

32nd

33rd

34th

35th

36th

37th

38th

39th

40th

41st

42nd

43rd

44th

45th

46th

47th

48th

49th

50th

51st

52nd

53rd

54th

55th

56th

57th

58th

59th

60th

61st

62nd

63rd

64th

65th

66th

67th

68th

69th

70th

71st

72nd

73rd

74th

75th

76th

77th

78th

79th

80th

81st

82nd

83rd

84th

85th

86th

87th

88th

89th

90th

91st

92nd

93rd

94th

95th

96th

97th

98th

99th

100th

101st

102nd

103rd

104th

105th

106th

107th

108th

109th

110th

111th

112th

113th

114th

115th

116th

117th

118th

119th

120th

121st

122nd

123rd

124th

125th

126th

127th

128th

129th

130th

131st

132nd

133rd

134th

135th

136th

137th

138th

139th

140th

141st

142nd

143rd

144th

145th

146th

147th

148th

149th

150th

151st

152nd

153rd

154th

155th

156th

157th

158th

159th

160th

161st

162nd

163rd

164th

165th

166th

167th

168th

169th

170th

171st

172nd

173rd

174th

175th

176th

177th

178th

179th

180th

181st

182nd

183rd

184th

185th

186th

187th

188th

189th

190th

191st

192nd

193rd

194th

195th

196th

197th

198th

199th

200th

201st

202nd

203rd

204th

205th

206th

207th

208th

209th

210th

211st

212nd

213rd

214th

215th

216th

217th

218th

219th

220th

221st

222nd

223rd

224th

225th

226th

227th

228th

229th

230th

231st

232nd

233rd

234th

235th

236th

237th

238th

239th

240th

241st

242nd

243rd

244th

245th

246th

247th

248th

249th

250th

251st

252nd

253rd

254th

255th

256th

257th

258th

259th

260th

261st

262nd

263rd

264th

265th

266th

267th

268th

269th

270th

271st

272nd

273rd

274th

275th

276th

277th

278th

279th

280th

281st

282nd

283rd

284th

285th

286th

287th

288th

289th

290th

291st

292nd

293rd

294th

295th

296th

297th

298th

299th

300th

301st

302nd

303rd

304th

305th

306th

307th

308th

309th

310th

311st

312nd

313rd

314th

315th

316th

317th

318th

319th

320th

321st

322nd

323rd

324th

325th

326th

327th

328th

329th

330th

331st

332nd

333rd

334th

335th

336th

337th

338th

339th

340th

341st

342nd

343rd

344th

345th

346th

347th

348th

349th

350th

351st

352nd

353rd

354th

355th

356th

357th

358th

359th

360th

361st

362nd

363rd

364th

365th

366th

367th

368th

369th

370th

371st

372nd

373rd

374th

375th

376th

377th

378th

379th

380th

381st

382nd

383rd

384th

385th

386th

387th

388th

389th

390th

391st

392nd

393rd

394th

395th

396th

397th

398th

399th

400th

401st

402nd

403rd

404th

405th

406th

407th

408th

409th

410th

411st

412nd

413rd

414th

415th

416th

417th

418th

419th

420th

421st

422nd

423rd

424th

425th

426th

427th

428th

429th

430th

431st

432nd

433rd

434th

435th

436th

437th

438th

439th

440th

441st

442nd

443rd

444th

445th

446th

447th

448th

449th

450th

451st

452nd

453rd

454th

455th

456th

457th

458th

459th

460th

461st

462nd

463rd

464th

465th

466th

467th

468th

469th

470th

471st

472nd

473rd

474th

475th

476th

477th

478th

479th

480th

481st

482nd

483rd

484th

485th

486th

487th

488th

489th

490th

491st

492nd

493rd

494th

495th

496th

497th

498th

499th

500th

501st

502nd

503rd

504th

505th

506th

507th

508th

509th

510th

511st

512nd

513rd

514th

515th

516th

517th

518th

519th

520th

521st

522nd

523rd

524th

525th

526th

527th

528th

529th

530th

531st

532nd

533rd

534th

535th

536th

537th

538th

539th

540th

541st

542nd

543rd

544th

545th

546th

547th

548th

549th

550th

551st

552nd

553rd

554th

555th

556th

557th

558th

559th

560th

561st

562nd

563rd

564th

565th

566th

567th

568th

569th

570th

571st

572nd

573rd

574th

575th

576th

577th

578th

579th

580th

581st

582nd

583rd

584th

585th

586th

587th

588th

589th

590th

591st

592nd

593rd

594th

595th

596th

597th

598th

599th

600th

601st

602nd

603rd

604th

605th

606th

607th

608th

609th

610th

611st

612nd

613rd

614th

615th

616th

617th

618th

619th

620th

621st

622nd

623rd

624th

625th

626th

627th

628th

629th

630th

631st

632nd

633rd

634th

635th

636th

637th

638th

639th

640th

641st

642nd

643rd

644th

645th

646th

647th

648th

649th

650th

651st

652nd

653rd

654th

655th

656th

657th

658th

659th

660th

661st

662nd

663rd

664th

665th

666th

667th

668th

669th

670th

671st

672nd

673rd

674th

675th

676th

677th

678th

679th

680th

681st

682nd

683rd

684th

685th

686th

687th

688th

689th

690th

691st

692nd

693rd

694th

695th

696th

697th

698th

699th

700th

701st

702nd

703rd

704th

705th

706th

707th

708th

709th

710th

711st

712nd

713rd

714th

715th

716th

717th

718th

719th

720th

721st

722nd

723rd

724th

725th

726th

727th

728th

729th

730th

731st

732nd

733rd

734th

735th

736th

737th

738th

739th

740th

741st

742nd

743rd

744th

745th

746th

747th

748th

749th

750th

751st

752nd

753rd

754th

755th

756th

757th

758th

759th

760th

761st

762nd

763rd

764th

765th

766th

767th

768th

769th

770th

771st

772nd

773rd

774th

775th

776th

777th

778th

779th

780th

781st

782nd

783rd

784th

785th

786th

787th

788th

789th

790th

791st

792nd

793rd

794th

795th

796th

797th

798th

799th

800th

801st

802nd

803rd

804th

805th

806th

807th

808th

809th

810th

811st

812nd

813rd

814th

815th

816th

817th

818th

819th

820th

821st

822nd

823rd

824th

825th

826th

827th

828th

829th

830th

831st

832nd

833rd

834th

835th

836th

837th

838th

839th

840th

841st

842nd

843rd

844th

845th

846th

847th

848th

849th

850th

851st

852nd

853rd

854th

855th

856th

857th

858th

859th

860th

861st

862nd

863rd

864th

865th

866th

867th

868th

869th

870th

871st

872nd

873rd

874th

875th

876th

877th

878th

879th

880th

881st

882nd

883rd

884th

885th

886th

887th

888th

889th

890th

891st

892nd

893rd

894th

895th

896th

897th

898th

899th

900th

901st

902nd

903rd

904th

905th

906th

907th

908th

909th

910th

911st

912nd

913rd

914th

915th

916th

917th

918th

919th

920th

921st

922nd

923rd

924th

925th

926th

927th

928th

929th

930th

931st

932nd

933rd

934th

935th

936th

937th

938th

939th

940th

941st

942nd

943rd

944th

945th

946th

947th

948th

949th

950th

951st

952nd

953rd

954th

955th

956th

957th

958th

959th

960th

961st

962nd

963rd

964th

965th

966th

967th

968th

969th

970th

971st

972nd

973rd

974th

975th

976th

977th

978th

979th

980th

981st

982nd

983rd

984th

985th

986th

987th

988th

989th

990th

991st

992nd

993rd

994th

995th

996th

997th

998th

999th

1000th

6

Flc.

Fl. II

Ob.

En. Hn.

B $\flat$  Cla.

B $\flat$  Cla.

B $\flat$  A. Cla.

B $\flat$  B. Cla.

B $\flat$  Con. Cla.

Bass.

Con. Bass. (opt.)

B $\flat$  A. Sax.

B $\flat$  T. Sax.

B $\flat$  B. Sax.

B $\flat$  B. Sax. (opt.)

Hr.

B $\flat$  Trpt.

B $\flat$  Corn.

Trombo.

(Euph.)

Bar.

Tuba

Strg. Bass

Temp.

Perc.



[illegible]

[illegible]



The image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and voices. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (En. Ho.), E♭ Clarinet (E♭ Cla.), B♭ Clarinet (B♭ Cla.), E♭ Alto Clarinet (E♭ A. Cla.), B♭ Bass Clarinet (B♭ B. Cla.), B♭ Contrabass Clarinet (B♭ Con. Cla.), Bassoon (Bass.), Contrabassoon (opt.) (Con. Bass. (opt.)), E♭ Alto Saxophone (E♭ A. Sax.), B♭ Tenor Saxophone (B♭ T. Sax.), B♭ Baritone Saxophone (B♭ B. Sax.), B♭ Bass Saxophone (opt.) (B♭ B. Sax. (opt.)), Horn (Horn.), B♭ Trombone (B♭ Tromb.), B♭ Trombone (opt.) (B♭ Tromb. (opt.)), Trumpet (Trump.), Trombone (Tromb.), Bass (Bass.), Tuba (Tuba), String Bass (Strg. Bass), and Timpani (Timp.).

The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is arranged in staves, with some staves containing multiple parts (e.g., Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2). A red box highlights a section of the score, and a red bracket is placed below it. The highlighted section includes staves for B♭ Trombone, B♭ Trombone (opt.), Trumpet, Trombone, Bass, Tuba, String Bass, and Timpani. The music in this section is characterized by a strong, rhythmic pattern, with the bass and tuba playing a prominent role.





[illegible]

This page contains a musical score for a large orchestra. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., E♭, Hn., E♭ Clar., Clar. 1, Clar. 2, E♭ A. Clar., B♭ B. Clar., B♭ Con. Clar., Basses 1, Con. Bass (opt.), E♭ A. Sax. 1, E♭ T. Sax., E♭ B. Sax., B♭ B. Sax. (opt.), Hrn. 1, Hrn. 2, B♭ Trpts. 1, B♭ Trpts. 2, B♭ Corns. 1, Trombs. 1, Trombs. 2, Basses 4, Horns, Tuba, Mizz. Bass, Timp., Perc., and Bells. The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat. There are two yellow-highlighted sections: one in the woodwinds (Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob.) and another in the saxophones (E♭ A. Sax. 1, E♭ T. Sax., E♭ B. Sax., B♭ B. Sax. (opt.)). The first highlighted section is marked 'mf Solo' and the second is marked 'Solo'. The percussion section includes a snare drum (Hrn.) and a mizz. Bass (Mizz. Bass) with a 'sim' (sustained) marking.



104

40

Picc.

Fl.

Ob.

Ea. Hr.

E♭ Clar.

B♭ Clar.

E♭ A. Clar.

B♭ B. Clar.

B♭ Cor. Clar.

Basses

Cor. Bass (opt.)

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

B♭ O. Sax. (opt.)

Hsa.

B♭ Trp.

B♭ Cor.

Trombe

(Bass)

Bar.

Tuba

Strg. Bass

Timp.

Perc.

Bells

*sempre f*





The image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed on the left: Picc., Fl., Ob., Ea. Hr., E♭ Clar., B♭ Clar., E♭ A. Clar., B♭ B. Clar., B♭ Cor. Clar., Bassoon, Cor. Bass (opt.), E♭ A. Sax., B♭ T. Sax., E♭ B. Sax., B♭ B. Sax. (opt.), Sax., B♭ Trp., B♭ Corn., Trombone, (Bass), Baritone, Tuba, String Bass, Timpani, Percussion, and Bells. The score is written in 3/4 time and has a key signature of one flat. A large section of the score, spanning measures 41 to 48, is highlighted in yellow. Within this yellow section, a smaller area from measure 41 to 43 is highlighted in red. The red area contains a melody for the Flute and Oboe parts, with dynamics markings like *mf* and *pp*. The yellow section contains a complex arrangement of parts for the Clarinet, Bassoon, and Saxophone families, with various dynamics and articulations. The page number 48 is visible in the top right corner.

The musical score is written for a large ensemble, including a full orchestra and a choir. The notation is in standard musical notation with various clefs and key signatures. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone, and Trombone. The second system includes parts for Trumpet, Horn, Tuba, String Bass, Timpani, Percussion, and Solo. Several sections of the score are highlighted with red boxes, indicating specific musical passages or solos. A red line connects the Oboe part to the Solo part.

**First System:**

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Clar.)
- Bassoon (Bass.)
- Saxophone (Sax.)
- Trombone (Tromb.)

**Second System:**

- Trumpet (Tromp.)
- Horn (Horn)
- Tuba (Tuba)
- String Bass (Strg. Bass)
- Timpani (Timp.)
- Percussion (Perc.)
- Solo

Red boxes highlight the following sections:

- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Clar.)
- Bassoon (Bass.)
- Saxophone (Sax.)
- Solo



17

Picc. (C Picc.)

Fl. 1 2

Ob. 1 2

En. Hr.

K<sup>b</sup> Cla. 1 2

B<sup>b</sup> Cla. 1 2

B<sup>b</sup> A. Cla. 1 2

B<sup>b</sup> B. Cla. 1 2

B<sup>b</sup> Con. Cla. 1 2

Bass. 1 2

Con. Bass (opt.)

B<sup>b</sup> A. Sax. 1 2

B<sup>b</sup> T. Sax. 1 2

B<sup>b</sup> B. Sax. 1 2

B<sup>b</sup> B. Sax. (opt.) 1 2

Bar. 1 2 3 4

B<sup>b</sup> Trpt. 1 2 3 4

B<sup>b</sup> Corn. 1 2

Tromb. 1 2 3 4

(Bass) 4

Bar. 1 2 3 4

Tuba

Strg. Bass

Temp.

Perc.

Solo

1st Solo

Alto Sax.

Bass. Ten. or Bar. Sax.

18

59] L'istesso tempo

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

En. Ho.

E<sup>b</sup> Cla.

B<sup>b</sup> Cla. 1

B<sup>b</sup> Cla. 2

A. Cla.

B<sup>b</sup> B. Cla.

B<sup>b</sup> Con. Cla.

Bass. 1

Con. Bass. (opt.)

A. Bass. 2

B<sup>b</sup> T. Sax.

E<sup>b</sup> B. Sax.

B<sup>b</sup> B. Sax. (opt.)

Hrn. 1

Hrn. 2

Hrn. 3

Hrn. 4

B<sup>b</sup> Trpts. 1

B<sup>b</sup> Trpts. 2

B<sup>b</sup> Corns. 1

B<sup>b</sup> Corns. 2

Tromba. 1

Tromba. 2

(Bass) 1

(Bass) 2

Barr.

Tuba

Hing. Bsn.

Tim.

Perc.

Bell.

poco a poco cresc.

cresc.

f

broadly

all. dim.

1. p

2. p

3. p

4. p

5. p

6. p

7. p

8. p

9. p

10. p

11. p

12. p

13. p

14. p

15. p

16. p

17. p

18. p

19. p

20. p

21. p

22. p

23. p

24. p

25. p

26. p

27. p

28. p

29. p

30. p

31. p

32. p

33. p

34. p

35. p

36. p

37. p

38. p

39. p

40. p

41. p

42. p

43. p

44. p

45. p

46. p

47. p

48. p

49. p

50. p

51. p

52. p

53. p

54. p

55. p

56. p

57. p

58. p

59. p

60. p

61. p

62. p

63. p

64. p

65. p

66. p

67. p

68. p

69. p

70. p

71. p

72. p

73. p

74. p

75. p

76. p

77. p

78. p

79. p

80. p

81. p

82. p

83. p

84. p

85. p

86. p

87. p

88. p

89. p

90. p

91. p

92. p

93. p

94. p

95. p

96. p

97. p

98. p

99. p

100. p

101. p

102. p

103. p

104. p

105. p

106. p

107. p

108. p

109. p

110. p

111. p

112. p

113. p

114. p

115. p

116. p

117. p

118. p

119. p

120. p

121. p

122. p

123. p

124. p

125. p

126. p

127. p

128. p

129. p

130. p

131. p

132. p

133. p

134. p

135. p

136. p

137. p

138. p

139. p

140. p

141. p

142. p

143. p

144. p

145. p

146. p

147. p

148. p

149. p

150. p

151. p

152. p

153. p

154. p

155. p

156. p

157. p

158. p

159. p

160. p

161. p

162. p

163. p

164. p

165. p

166. p

167. p

168. p

169. p

170. p

171. p

172. p

173. p

174. p

175. p

176. p

177. p

178. p

179. p

180. p

181. p

182. p

183. p

184. p

185. p

186. p

187. p

188. p

189. p

190. p

191. p

192. p

193. p

194. p

195. p

196. p

197. p

198. p

199. p

200. p

201. p

202. p

203. p

204. p

205. p

206. p

207. p

208. p

209. p

210. p

211. p

212. p

213. p

214. p

215. p

216. p

217. p

218. p

219. p

220. p

221. p

222. p

223. p

224. p

225. p

226. p

227. p

228. p

229. p

230. p

231. p

232. p

233. p

234. p

235. p

236. p

237. p

238. p

239. p

240. p

241. p

242. p

243. p

244. p

245. p

246. p

247. p

248. p

249. p

250. p

251. p

252. p

253. p

254. p

255. p

256. p

257. p

258. p

259. p

260. p

261. p

262. p

263. p

264. p

265. p

266. p

267. p

268. p

269. p

270. p

271. p

272. p

273. p

274. p

275. p

276. p

277. p

278. p

279. p

280. p

281. p

282. p

283. p

284. p

285. p

286. p

287. p

288. p

289. p

290. p

291. p

292. p

293. p

294. p

295. p

296. p

297. p

298. p

299. p

300. p

301. p

302. p

303. p

304. p

305. p

306. p



The musical score is for a large orchestra, page 19. The parts are arranged as follows from top to bottom:

- Flc.
- Fl. 1
- Ob.
- En. Ho.
- E<sup>b</sup> Cla.
- B<sup>b</sup> Cla. 1
- B<sup>b</sup> Cla. 2
- E<sup>b</sup> A. Cla.
- B<sup>b</sup> B. Cla.
- B<sup>b</sup> Con. Cla.
- Bass.
- Con. Bass. (opt.)
- E<sup>b</sup> A. Sax.
- B<sup>b</sup> T. Sax.
- E<sup>b</sup> B. Sax.
- B<sup>b</sup> B. Sax. (opt.)
- Hrn.
- B<sup>b</sup> Trpta.
- B<sup>b</sup> Corn.
- Trombo.
- (Euph.)
- Bass.
- Tuba
- Strg. Bass
- Temp.
- Perc.
- Duba

Key musical markings and highlights include:

- Flc. and Fl. 1:** A red box highlights a passage in the first measure of the Flc. part, marked *mp*.
- Ob.:** A red box highlights a passage in the first measure of the Ob. part, marked *f*.
- E<sup>b</sup> A. Sax.:** A red box highlights a passage in the first measure of the E<sup>b</sup> A. Sax. part, marked *mp*.
- B<sup>b</sup> T. Sax.:** A red box highlights a passage in the first measure of the B<sup>b</sup> T. Sax. part, marked *mp*.
- Hrn.:** A red box highlights a passage in the first measure of the Hr. part, marked *mp*.
- Trombo.:** A red box highlights a passage in the first measure of the Trombo. part, marked *mp*.
- Bass.:** A red box highlights a passage in the first measure of the Bass. part, marked *mp*.
- Tuba:** A red box highlights a passage in the first measure of the Tuba part, marked *mp*.
- Strg. Bass:** A red box highlights a passage in the first measure of the Strg. Bass part, marked *mp*.
- Duba:** A red box highlights a passage in the first measure of the Duba part, marked *mp*.

[illegible]



[illegible]

Score for a large orchestra and choir. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments listed on the left include Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb, Clarinet in A, Clarinet in Bb, Bassoon, Contrabassoon, Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba, Euphonium, Timp, Snare, Cymb, Tom, and Percussion. The score is divided into measures, with some measures highlighted in yellow and others in red. A red box highlights a section of the Oboe and English Horn parts, and another red box highlights a section of the Bassoon and Contrabassoon parts. A yellow box highlights a section of the Horn in F part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Key signature:  $\text{F}\sharp$  (one sharp).  
Time signature: 4/4.

Instrument parts listed on the left:  
Picc.  
Fl.  
Ob.  
En. Hr.  
K<sup>b</sup> Cla.  
K<sup>b</sup> Cla. 2  
K<sup>b</sup> A. Cla.  
K<sup>b</sup> B. Cla.  
K<sup>b</sup> Con. Cla.  
Bass.  
Con. Bass. (sept.)  
K<sup>b</sup> A. Sax.  
K<sup>b</sup> T. Sax.  
K<sup>b</sup> B. Sax.  
K<sup>b</sup> B. Sax. (sept.)  
Hrn.  
K<sup>b</sup> Trpts.  
K<sup>b</sup> Corns.  
Trombs.  
(Bass)  
Bass.  
Tuba  
Strg. Bass  
Timp.  
Snare, Cymb.  
Tamb.  
Perc.  
Hr. Dr.  
B. Dr.

Measure markings: (3 + 2), (3 + 2).

Dynamic markings: *schermata*, *mp*, *f*.



37

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Es. Hs.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

B♭ A. Cl.

B♭ B. Cl.

B♭ Coo. Cl.

Bass.

Coo. Bass. (apt.)

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

B♭ B. Sax.

B♭ B. Sax. (apt.)

Hr.

B♭ Trpt.

B♭ Corno.

Trombo.

(Bass)

Drum.

Tuba.

Strg. Bass.

Tim.

Snar. Cymb.

Tamb.

Perc.

B. Dr.

24

(3 + 2)

Picc. *mf* *Roll*

Fl. *mf* *Roll*

Ob. *mf* *Roll*

Es. Hs. *mf* *Roll*

E♭ Cla. *mf* *Roll*

B♭ Cla. 1 *mf* *Roll*

B♭ Cla. 2 *mf* *Roll*

B♭ A. Cla. *mf* *Roll*

B♭ B. Cla. *mf* *Roll*

B♭ Con. Cla. *mf* *Roll*

Bassoon *mf* *Roll*

Con. Bass. (opt.) *mf* *Roll*

E♭ A. Sax. *mf* *Roll*

B♭ T. Sax. *mf* *Roll*

E♭ B. Sax. *mf* *Roll*

B♭ B. Sax. (opt.) *mf* *Roll*

Hr. *mf* *Roll*

B♭ Trpts. *mf* *Roll*

B♭ Coran. *mf* *Roll*

Trombs. 1 *mf* *Roll*

(Horn) *mf* *Roll*

Bass. *mf* *Roll*

Tuba *mf* *Roll*

Strg. Bass *mf* *Roll*

Temp. *mf* *Roll*

Snop. Cymb. *mf* *Roll*

Tamb. *mf* *Roll*

Per. Hs. Dr. B. Dr. *mf* *Roll*

(open)



The image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble of instruments. The top section includes staves for Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Euphonium (Eu. Ha.), Clarinets (B♭ Clar., B♭ Clar. 2, B♭ A. Clar., B♭ B. Clar., B♭ Con. Clar.), Bassoon (Bass.), and Contrabassoon (Con. Bass. (opt.)). The bottom section includes staves for Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (B. Sax. (opt.)), Horn (Hr.), Trumpets (B♭ Trpt.), Trombones (B♭ Tromb.), Tuba (Tuba), Snare Drum (Strg. Drum), Cymbals (Cym.), and Percussion (Perc.). The score is marked with rehearsal cues (e.g., 42, 43) and includes dynamic markings like 'ff' and 'f'. Red boxes highlight specific musical passages across multiple staves, and red arrows point to specific notes or measures.

10

(3 + 2)

Picc.

Fl.

Ob.

En. Hr.

2<sup>d</sup> Cla.

1<sup>st</sup> Cla.

2<sup>d</sup> Cla.

3<sup>rd</sup> Cla.

4<sup>th</sup> Cla.

5<sup>th</sup> Cla.

6<sup>th</sup> Cla.

7<sup>th</sup> Cla.

8<sup>th</sup> Cla.

9<sup>th</sup> Cla.

10<sup>th</sup> Cla.

11<sup>th</sup> Cla.

12<sup>th</sup> Cla.

13<sup>th</sup> Cla.

14<sup>th</sup> Cla.

15<sup>th</sup> Cla.

16<sup>th</sup> Cla.

17<sup>th</sup> Cla.

18<sup>th</sup> Cla.

19<sup>th</sup> Cla.

20<sup>th</sup> Cla.

21<sup>th</sup> Cla.

22<sup>th</sup> Cla.

23<sup>th</sup> Cla.

24<sup>th</sup> Cla.

25<sup>th</sup> Cla.

26<sup>th</sup> Cla.

27<sup>th</sup> Cla.

28<sup>th</sup> Cla.

29<sup>th</sup> Cla.

30<sup>th</sup> Cla.

31<sup>th</sup> Cla.

32<sup>th</sup> Cla.

33<sup>th</sup> Cla.

34<sup>th</sup> Cla.

35<sup>th</sup> Cla.

36<sup>th</sup> Cla.

37<sup>th</sup> Cla.

38<sup>th</sup> Cla.

39<sup>th</sup> Cla.

40<sup>th</sup> Cla.

41<sup>th</sup> Cla.

42<sup>th</sup> Cla.

43<sup>th</sup> Cla.

44<sup>th</sup> Cla.

45<sup>th</sup> Cla.

46<sup>th</sup> Cla.

47<sup>th</sup> Cla.

48<sup>th</sup> Cla.

49<sup>th</sup> Cla.

50<sup>th</sup> Cla.

51<sup>th</sup> Cla.

52<sup>th</sup> Cla.

53<sup>th</sup> Cla.

54<sup>th</sup> Cla.

55<sup>th</sup> Cla.

56<sup>th</sup> Cla.

57<sup>th</sup> Cla.

58<sup>th</sup> Cla.

59<sup>th</sup> Cla.

60<sup>th</sup> Cla.

61<sup>th</sup> Cla.

62<sup>th</sup> Cla.

63<sup>th</sup> Cla.

64<sup>th</sup> Cla.

65<sup>th</sup> Cla.

66<sup>th</sup> Cla.

67<sup>th</sup> Cla.

68<sup>th</sup> Cla.

69<sup>th</sup> Cla.

70<sup>th</sup> Cla.

71<sup>th</sup> Cla.

72<sup>th</sup> Cla.

73<sup>th</sup> Cla.

74<sup>th</sup> Cla.

75<sup>th</sup> Cla.

76<sup>th</sup> Cla.

77<sup>th</sup> Cla.

78<sup>th</sup> Cla.

79<sup>th</sup> Cla.

80<sup>th</sup> Cla.

81<sup>th</sup> Cla.

82<sup>th</sup> Cla.

83<sup>th</sup> Cla.

84<sup>th</sup> Cla.

85<sup>th</sup> Cla.

86<sup>th</sup> Cla.

87<sup>th</sup> Cla.

88<sup>th</sup> Cla.

89<sup>th</sup> Cla.

90<sup>th</sup> Cla.

91<sup>th</sup> Cla.

92<sup>th</sup> Cla.

93<sup>th</sup> Cla.

94<sup>th</sup> Cla.

95<sup>th</sup> Cla.

96<sup>th</sup> Cla.

97<sup>th</sup> Cla.

98<sup>th</sup> Cla.

99<sup>th</sup> Cla.

100<sup>th</sup> Cla.

101<sup>th</sup> Cla.

102<sup>th</sup> Cla.

103<sup>th</sup> Cla.

104<sup>th</sup> Cla.

105<sup>th</sup> Cla.

106<sup>th</sup> Cla.

107<sup>th</sup> Cla.

108<sup>th</sup> Cla.

109<sup>th</sup> Cla.

110<sup>th</sup> Cla.

111<sup>th</sup> Cla.

112<sup>th</sup> Cla.

113<sup>th</sup> Cla.

114<sup>th</sup> Cla.

115<sup>th</sup> Cla.

116<sup>th</sup> Cla.

117<sup>th</sup> Cla.

118<sup>th</sup> Cla.

119<sup>th</sup> Cla.

120<sup>th</sup> Cla.

121<sup>th</sup> Cla.

122<sup>th</sup> Cla.

123<sup>th</sup> Cla.

124<sup>th</sup> Cla.

125<sup>th</sup> Cla.

126<sup>th</sup> Cla.

127<sup>th</sup> Cla.

128<sup>th</sup> Cla.

129<sup>th</sup> Cla.

130<sup>th</sup> Cla.

131<sup>th</sup> Cla.

132<sup>th</sup> Cla.

133<sup>th</sup> Cla.

134<sup>th</sup> Cla.

135<sup>th</sup> Cla.

136<sup>th</sup> Cla.

137<sup>th</sup> Cla.

138<sup>th</sup> Cla.

139<sup>th</sup> Cla.

140<sup>th</sup> Cla.

141<sup>th</sup> Cla.

142<sup>th</sup> Cla.

143<sup>th</sup> Cla.

144<sup>th</sup> Cla.

145<sup>th</sup> Cla.

146<sup>th</sup> Cla.

147<sup>th</sup> Cla.

148<sup>th</sup> Cla.

149<sup>th</sup> Cla.

150<sup>th</sup> Cla.

151<sup>th</sup> Cla.

152<sup>th</sup> Cla.

153<sup>th</sup> Cla.

154<sup>th</sup> Cla.

155<sup>th</sup> Cla.

156<sup>th</sup> Cla.

157<sup>th</sup> Cla.

158<sup>th</sup> Cla.

159<sup>th</sup> Cla.

160<sup>th</sup> Cla.

161<sup>th</sup> Cla.

162<sup>th</sup> Cla.

163<sup>th</sup> Cla.

164<sup>th</sup> Cla.

165<sup>th</sup> Cla.

166<sup>th</sup> Cla.

167<sup>th</sup> Cla.

168<sup>th</sup> Cla.

169<sup>th</sup> Cla.

170<sup>th</sup> Cla.

171<sup>th</sup> Cla.

172<sup>th</sup> Cla.

173<sup>th</sup> Cla.

174<sup>th</sup> Cla.

175<sup>th</sup> Cla.

176<sup>th</sup> Cla.

177<sup>th</sup> Cla.

178<sup>th</sup> Cla.

179<sup>th</sup> Cla.

180<sup>th</sup> Cla.

181<sup>th</sup> Cla.

182<sup>th</sup> Cla.

183<sup>th</sup> Cla.

184<sup>th</sup> Cla.

185<sup>th</sup> Cla.

186<sup>th</sup> Cla.

187<sup>th</sup> Cla.

188<sup>th</sup> Cla.

189<sup>th</sup> Cla.

190<sup>th</sup> Cla.

191<sup>th</sup> Cla.

192<sup>th</sup> Cla.

193<sup>th</sup> Cla.

194<sup>th</sup> Cla.

195<sup>th</sup> Cla.

196<sup>th</sup> Cla.

197<sup>th</sup> Cla.

198<sup>th</sup> Cla.

199<sup>th</sup> Cla.

200<sup>th</sup> Cla.

201<sup>th</sup> Cla.

202<sup>th</sup> Cla.

203<sup>th</sup> Cla.

204<sup>th</sup> Cla.

205<sup>th</sup> Cla.

206<sup>th</sup> Cla.

207<sup>th</sup> Cla.

208<sup>th</sup> Cla.

209<sup>th</sup> Cla.

210<sup>th</sup> Cla.

211<sup>th</sup> Cla.

212<sup>th</sup> Cla.

213<sup>th</sup> Cla.

214<sup>th</sup> Cla.

215<sup>th</sup> Cla.

216<sup>th</sup> Cla.

217<sup>th</sup> Cla.

218<sup>th</sup> Cla.

219<sup>th</sup> Cla.

220<sup>th</sup> Cla.

221<sup>th</sup> Cla.

222<sup>th</sup> Cla.

223<sup>th</sup> Cla.

224<sup>th</sup> Cla.

225<sup>th</sup> Cla.

226<sup>th</sup> Cla.

227<sup>th</sup> Cla.

228<sup>th</sup> Cla.

229<sup>th</sup> Cla.

230<sup>th</sup> Cla.

231<sup>th</sup> Cla.

232<sup>th</sup> Cla.

233<sup>th</sup> Cla.

234<sup>th</sup> Cla.

235<sup>th</sup> Cla.

236<sup>th</sup> Cla.

237<sup>th</sup> Cla.



The image shows a page of a musical score for a large orchestra and choir. The score includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinets (Bb, B, A, Bb, C), Bassoon, Contrabassoon, Saxophones (Alto, Tenor, Baritone, Bass), Trumpets, Cornets, Trombones, Tuba, Euphonium, Snare Drum, Cymbals, Tom-Toms, Percussion, and Double Bass. The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations. A red box highlights a section of the Piccolo and Flute parts, and a yellow box highlights a section of the Saxophone parts.

The musical score is arranged in systems, with instruments listed on the left. The parts are as follows:

- Flutes:** Flc., Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3
- Oboes:** Ob. 1, Ob. 2
- Cor Anglais:** Cor. Ang.
- Clarinets:** E<sup>b</sup> Cla., B<sup>b</sup> Cla. 1, B<sup>b</sup> Cla. 2, A. Cla., B. Cla., Cor. Cla.
- Bassoons:** Basson, Cor. Bass. (opt.)
- Saxophones:** E<sup>b</sup> A. Sax., B. T. Sax., B. Sax., B. Sax. (opt.)
- Horn:** Horn
- Trumpets:** B<sup>b</sup> Trp. 1, B<sup>b</sup> Trp. 2
- Cor Anglais:** B<sup>b</sup> Cor. Ang.
- Trombones:** Trombone 1, Trombone 2, (Baritone)
- Euphonium:** Eup.
- Tuba:** Tuba
- String Bass:** Strg. Bass
- Timpani:** Timp.
- Triangle:** Tri.
- Snare Drum:** Snr. Dr., B. Dr.
- Vibraphone:** Vib.
- Bells:** Bells

The score includes various musical notations, including dynamics (e.g., *mp*, *f*, *p*), articulation (e.g., *acc.*, *stacc.*), and performance instructions (e.g., *if malleted*, *see appendix*). Several sections of the score are highlighted with red and yellow boxes, indicating specific musical passages or performance cues.



This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written in standard musical notation, including staves, notes, and rests. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., Ea. Ho., B♭ Cla., B♭ Cla. 2, B♭ A. Cla., B♭ B. Cla., B♭ Con. Cla., Basses, Con. Bass (opt.), B♭ A. Sax., B♭ T. Sax., B♭ B. Sax., B♭ B. Sax., Hrn., B♭ Trp., B♭ Cor., Trombe, (Bass), Harp, Tuba, Strg. Bass, Timp., Tamb., Perc. (Sn. Dr., B. Dr.), Vib., and Solo. A red box highlights a specific section of the score, likely indicating a key performance area or a specific musical passage. The score is written in a single system, with the instruments listed on the left and the musical notation on the right. The red box is located in the upper right portion of the page, covering the staves for the Piccolo, Flutes, Oboes, Horns, Clarinets, and Bassoons. The notation within the red box shows a complex musical passage with many notes and rests, indicating a technically demanding section of the music.

30

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 En. Hr.  
 B♭ Cla.  
 B♭ Clar.  
 B♭ A. Cla.  
 B♭ B. Cla.  
 B♭ Cor. Cla.  
 Bass.  
 Cor. Bass. (opt.)  
 E♭ A. Sax.  
 E♭ T. Sax.  
 E♭ B. Sax.  
 E♭ B. Sax. (opt.)  
 Har.  
 B♭ Trpts.  
 B♭ Coros.  
 Tromb.  
 (Bass)  
 Bar.  
 Tuba  
 Strg. Bass  
 Tim.  
 Tamb.  
 Perc.  
 Re. Dr.  
 B. Dr.  
 Ylm.  
 Solo

Musical score for page 30, featuring various instruments and vocal parts. The score includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, B♭ Clarinet, B♭ Clarinet, B♭ Alto Clarinet, B♭ Bass Clarinet, B♭ Contrabass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon (optional), E♭ Alto Saxophone, E♭ Tenor Saxophone, E♭ Baritone Saxophone, E♭ Baritone Saxophone (optional), Harp, B♭ Trumpets, B♭ Corns, Trombones, (Bass), Baritone, Tuba, String Bass, Timpani, Tambourine, Percussion (Repetitive Drum), Bass Drum, and Solo. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Several sections are highlighted with red boxes, indicating specific musical passages or solos.







This image shows a page from a musical score, likely for a symphonic work. The page is filled with musical notation for various instruments. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinets (Bb, Bb, A, Bb, Bb), Bassoon, Saxophone (A, T, B, Bb), Trombone, Trumpet, Percussion (Bass, Snare, Tuba, String Bass, Timpani, Bass Drum, Snare Drum, Cymbal, Tom-tom, Triangle, and Gong), and Piano. The score is written in a single system, with each instrument having its own staff. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. A red box highlights a section of the score, and a red arrow points to a specific measure. The page is numbered 32 in the top left corner.



33

Flute (2+3) (3+2) (3+2)

Oboe (2+3) (3+2) (3+2)

Horn (2+3) (3+2) (3+2)

Clarinet (2+3) (3+2) (3+2)

Bassoon (2+3) (3+2) (3+2)

Saxophone (2+3) (3+2) (3+2)

Trombone (2+3) (3+2) (3+2)

Euphonium (2+3) (3+2) (3+2)

Tuba (2+3) (3+2) (3+2)

Percussion (2+3) (3+2) (3+2)

Other instruments (2+3) (3+2) (3+2)

Flute, Piccolo

Oboe

Bassoon

Clarinet

Saxophone

Trumpet

Trombone

Euphonium

Tuba

Percussion

Drums

Bass

Tuba

Euphonium

Tuba

Percussion

Drums

1. Solo

2. Solo

3. Solo

4. Solo

5. Solo

6. Solo

7. Solo

8. Solo

9. Solo

10. Solo

11. Solo

12. Solo

13. Solo

14. Solo

15. Solo

16. Solo

17. Solo

18. Solo

19. Solo

20. Solo

21. Solo

22. Solo

23. Solo

24. Solo

25. Solo

26. Solo

27. Solo

28. Solo

29. Solo

30. Solo

31. Solo

32. Solo

33. Solo

34. Solo

35. Solo

36. Solo

37. Solo

38. Solo

39. Solo

40. Solo

41. Solo

42. Solo

43. Solo

44. Solo

45. Solo

46. Solo

47. Solo

48. Solo

49. Solo

50. Solo

51. Solo

52. Solo

53. Solo

54. Solo

55. Solo

56. Solo

57. Solo

58. Solo

59. Solo

60. Solo

61. Solo

62. Solo

63. Solo

64. Solo

65. Solo

66. Solo

67. Solo

68. Solo

69. Solo

70. Solo

71. Solo

72. Solo

73. Solo

74. Solo

75. Solo

76. Solo

77. Solo

78. Solo

79. Solo

80. Solo

81. Solo

82. Solo

83. Solo

84. Solo

85. Solo

86. Solo

87. Solo

88. Solo

89. Solo

90. Solo

91. Solo

92. Solo

93. Solo

94. Solo

95. Solo

96. Solo

97. Solo

98. Solo

99. Solo

100. Solo



**"ALAGYAZ" (Alagyas) 35**

The musical score is for the piece "ALAGYAZ" (Alagyas), page 35. It is written for a large orchestra and includes parts for Percussion, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Timp, Perc., and Cym. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Broadly, with expression (♩ = 63)". The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 16, and the second system covers measures 17 to 32. The score is written for a large orchestra, including parts for Percussion, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Timp, Perc., and Cym. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Broadly, with expression (♩ = 63)". The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 16, and the second system covers measures 17 to 32.

126

Picc.  
Fl.  
Ob.  
En. Ho.  
E<sup>b</sup> Cla.  
B<sup>b</sup> Cla.  
E<sup>b</sup> A. Cla.  
B<sup>b</sup> B. Cla.  
B<sup>b</sup> Con. Cla.  
Bass.  
Con. Bass.  
(opt.)  
E<sup>b</sup> A. Sax.  
B<sup>b</sup> T. Sax.  
B<sup>b</sup> B. Sax.  
B<sup>b</sup> B. Sax.  
(opt.)  
Hrn.  
E<sup>b</sup> Trpts.  
B<sup>b</sup> Cors.  
Tromb.  
(Bar.)  
Bass.  
Tuba  
Strg. Bass  
Timp.  
Perc.  
Pno.

127



The image displays a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, including the following instruments:

- Picc.
- Fl. 1
- Ob. 1
- Eup. Hs.
- E♭ Cla. 1
- E♭ Cla. 2
- E♭ A. Cla.
- E♭ B. Cla.
- E♭ Con. Cla.
- Horn 1
- Con. Horn (opt.)
- E♭ A. Sax.
- B♭ T. Sax.
- E♭ B. Sax.
- B♭ B. Sax (opt.)
- Hr.
- B♭ Trpt.
- B♭ Trom.
- Bass 1
- Bass 2
- Bass 3
- Bass 4
- Bass 5
- Tuba
- Strg. Bass
- Tim.
- Perc.

The score is written in 4/4 time. The key signature is one flat (B♭). The tempo is marked "Allegro". The score is divided into measures by vertical bar lines. The page number "128" is visible in the top right corner. Several sections of the score are highlighted with red boxes, indicating specific musical passages or solos. These sections include:

- A section for the Flute, Oboe, and Euphonium/Horn, starting around measure 10 and ending around measure 20.
- A section for the Clarinets, starting around measure 25 and ending around measure 35.
- A section for the Saxophones, starting around measure 40 and ending around measure 50.
- A section for the Trombones and Basses, starting around measure 55 and ending around measure 65.

The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *mf*, *ff*). The page is numbered "128" in the top right corner.

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for various instruments and voices. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Euphonium (Euph.), and Percussion (Perc.). The voices listed are Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score is written in 4/4 time. The music features complex rhythmic patterns and dynamics. Several measures are highlighted with red boxes, and a red arrow points to a specific measure in the Flute part. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols.



[illegible]

40

poco a poco ritenuto

Allegro vivo con fuoco (♩ = 138) "GNA, GNA" (Go, Go)

Picc.

Fl.

Ob.

Es. Bs.

Cl.

Clar.

A. Clar.

B. Clar.

Con. Clar.

Bass.

Con. Bass. (opt.)

poco a poco ritenuto

Allegro vivo con fuoco (♩ = 138)

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

B. Sax. (opt.)

Sax.

Trpte.

Corn.

Tromb.

(Bass)

Barr.

Tuba

Strg. Bass

Temp.

Tamb.

Perc. (B. Dr. B. Dr.)

Xylo.

Bells



The musical score is for a large orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. E<sup>b</sup>), Clarinet in B-flat (Cl. B<sup>b</sup>), Bassoon (Fag.), Bassoon (opt.) (Fag. (opt.)), Saxophone in A-flat (Sax. A<sup>b</sup>), Saxophone in E-flat (Sax. E<sup>b</sup>), Saxophone in B-flat (Sax. B<sup>b</sup>), Saxophone in B-flat (opt.) (Sax. B<sup>b</sup> (opt.)), Horns (Hr.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Snare Drum (Bateria), Cymbal (Cim.), Tambourine (Tamb.), and Vocal Soloist (Voz Sol.).

The score is in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The music features various dynamics and articulations. A red box highlights a section of the score, and a red arrow points to a specific measure. The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *sf*, *mp*, *f*, *cresc.*, *stacc.*, *dim.*, and *pp*. The vocal soloist part is marked with *sf* and *mp*.

43

43

Picc.

Fl.

Ob.

En. Hr.

E<sup>b</sup> Cla.

E<sup>b</sup> Cla. 2

E<sup>b</sup> A. Cla.

E<sup>b</sup> B. Cla.

E<sup>b</sup> Con. Cla.

Bass.

Con. Bass. (opt.)

E<sup>b</sup> A. Sax.

E<sup>b</sup> T. Sax.

E<sup>b</sup> B. Sax.

E<sup>b</sup> S. Sax. (opt.)

Hr.

E<sup>b</sup> Trpt.

E<sup>b</sup> Cor.

1

2

3

4

Tromb.

(Bass)

Bass.

Tuba

Snare

Tom.

Tom.

Perc. Hr. Dr. B. Dr.

Xyl.

Bell.



The musical score is written for a large ensemble, including the following instruments and parts:

- Flc. (Flute)
- Fl. 1, 2 (Flutes)
- Ob. 1, 2 (Oboes)
- Es. Ho. (English Horn)
- K<sup>b</sup> Cla. (Bass Clarinet)
- B<sup>b</sup> Cla. (B-flat Clarinet)
- K<sup>b</sup> A. Cla. (B-flat Alto Clarinet)
- B<sup>b</sup> B. Cla. (B-flat Bass Clarinet)
- B<sup>b</sup> Cor. Cla. (B-flat Cor Anglais)
- Bass. 1, 2 (Bassoons)
- Cor. Bass. (opt.) (Bassoon)
- K<sup>b</sup> A. Sax. (B-flat Alto Saxophone)
- B<sup>b</sup> T. Sax. (B-flat Tenor Saxophone)
- E<sup>b</sup> B. Sax. (E-flat Baritone Saxophone)
- B<sup>b</sup> B. Sax. (opt.) (B-flat Baritone Saxophone)
- Sax. (Saxophone)
- B<sup>b</sup> Tromb. (B-flat Trombone)
- B<sup>b</sup> Corn. (B-flat Cornet)
- Horn. (Horn)
- Tromb. 1, 2 (Trombones)
- (Bass) (Bass)
- Bass. (Bass)
- Tuba (Tuba)
- Str. Bass (String Bass)
- Timp. (Timpani)
- Tamb. (Tambourine)
- Perc. (Percussion)
- Sn. Dr. (Snare Drum)
- B. Dr. (Bass Drum)
- Xylo. (Xylophone)
- Bells (Bells)

The score is divided into two systems. The first system includes the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone, Trombone, Trumpet, and Percussion. The second system includes the Horn, Trombone, Trumpet, and Percussion. A large red box highlights a section of the score, and a smaller red box highlights a specific passage in the Oboe part.



Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

En. Ho.

B $\flat$  Cla.

B $\flat$  Clar.

B $\flat$  A. Cla.

B $\flat$  B. Cla.

B $\flat$  Cor. Cla.

Bass.

Con. Bass. (opt.)

E $\flat$  A. Sax.

B $\flat$  T. Sax.

B $\flat$  B. Sax.

B $\flat$  B. Sax. (opt.)

Hrn.

Trpt.

B $\flat$  Coro.

Tromb.

(Bass)

Bar.

Tuba

Strg. Bass

Tom.

Tamb.

Perc. Me. Dr. B. Dr.

Xyl.

Bells

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 En. Hs.  
 E $\flat$  Cla.  
 B $\flat$  Cla.  
 E $\flat$  A. Cla.  
 B $\flat$  B. Cla.  
 B $\flat$  Con. Cla.  
 Bass.  
 Con. Bass.  
 (opt.)  
 E $\flat$  A. Sax.  
 B $\flat$  T. Sax.  
 E $\flat$  B. Sax.  
 B $\flat$  B. Sax.  
 (opt.)  
 Horn.  
 B $\flat$  Trpts.  
 B $\flat$  Corns.  
 Trombs.  
 (Euph.)  
 Euph.  
 Tuba.  
 Strg. Bass.  
 Timp.  
 Snare Cymb.  
 Tamb.  
 Perc.  
 Sn. Dr.  
 B. Dr.  
 Xyl.  
 Bells



46

Picc.

Fl.

Ob.

En. Ho.

E<sup>b</sup> Cla.

B<sup>b</sup> Cla.

E<sup>b</sup> A. Cla.

B<sup>b</sup> B. Cla.

B<sup>b</sup> Con. Cla.

Bass.

Con. Bass (opt.)

E<sup>b</sup> A. Sax.

B<sup>b</sup> T. Sax.

E<sup>b</sup> B. Sax.

B<sup>b</sup> B. Sax. (opt.)

Sax.

E<sup>b</sup> Trpts.

B<sup>b</sup> Coras.

Trombs.

(Bass)

Bass.

Tuba

Strg. Bass

Tim.

Yamb.

Perc.

Sn. Dr.

B. Dr.

Xyl.

Bell.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written in standard musical notation, including staves for various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left include Flute (Flc.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), English Horn (En. Hn.), Clarinet in B-flat (Bb Cl.), Clarinet in A (A Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbn.), Saxophone in A (A Sax.), Saxophone in B-flat (Bb Sax.), Saxophone in B-flat (Bb Sax. (opt.)), Trombone (Tbn.), Trombone (Tbn. 2), Trombone (Tbn. 3), Trombone (Tbn. 4), Trombone (Tbn. 5), Trombone (Tbn. 6), Trombone (Tbn. 7), Trombone (Tbn. 8), Trombone (Tbn. 9), Trombone (Tbn. 10), Trombone (Tbn. 11), Trombone (Tbn. 12), Trombone (Tbn. 13), Trombone (Tbn. 14), Trombone (Tbn. 15), Trombone (Tbn. 16), Trombone (Tbn. 17), Trombone (Tbn. 18), Trombone (Tbn. 19), Trombone (Tbn. 20), Trombone (Tbn. 21), Trombone (Tbn. 22), Trombone (Tbn. 23), Trombone (Tbn. 24), Trombone (Tbn. 25), Trombone (Tbn. 26), Trombone (Tbn. 27), Trombone (Tbn. 28), Trombone (Tbn. 29), Trombone (Tbn. 30), Trombone (Tbn. 31), Trombone (Tbn. 32), Trombone (Tbn. 33), Trombone (Tbn. 34), Trombone (Tbn. 35), Trombone (Tbn. 36), Trombone (Tbn. 37), Trombone (Tbn. 38), Trombone (Tbn. 39), Trombone (Tbn. 40), Trombone (Tbn. 41), Trombone (Tbn. 42), Trombone (Tbn. 43), Trombone (Tbn. 44), Trombone (Tbn. 45), Trombone (Tbn. 46), Trombone (Tbn. 47), Trombone (Tbn. 48), Trombone (Tbn. 49), Trombone (Tbn. 50), Trombone (Tbn. 51), Trombone (Tbn. 52), Trombone (Tbn. 53), Trombone (Tbn. 54), Trombone (Tbn. 55), Trombone (Tbn. 56), Trombone (Tbn. 57), Trombone (Tbn. 58), Trombone (Tbn. 59), Trombone (Tbn. 60), Trombone (Tbn. 61), Trombone (Tbn. 62), Trombone (Tbn. 63), Trombone (Tbn. 64), Trombone (Tbn. 65), Trombone (Tbn. 66), Trombone (Tbn. 67), Trombone (Tbn. 68), Trombone (Tbn. 69), Trombone (Tbn. 70), Trombone (Tbn. 71), Trombone (Tbn. 72), Trombone (Tbn. 73), Trombone (Tbn. 74), Trombone (Tbn. 75), Trombone (Tbn. 76), Trombone (Tbn. 77), Trombone (Tbn. 78), Trombone (Tbn. 79), Trombone (Tbn. 80), Trombone (Tbn. 81), Trombone (Tbn. 82), Trombone (Tbn. 83), Trombone (Tbn. 84), Trombone (Tbn. 85), Trombone (Tbn. 86), Trombone (Tbn. 87), Trombone (Tbn. 88), Trombone (Tbn. 89), Trombone (Tbn. 90), Trombone (Tbn. 91), Trombone (Tbn. 92), Trombone (Tbn. 93), Trombone (Tbn. 94), Trombone (Tbn. 95), Trombone (Tbn. 96), Trombone (Tbn. 97), Trombone (Tbn. 98), Trombone (Tbn. 99), Trombone (Tbn. 100).

The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings. A red box highlights a specific section of the music, likely indicating a key performance area or a section of interest. The highlighted section shows a transition from a piano (p) dynamic to a crescendo (cresc.) and then to a fortissimo (f) dynamic. The notation includes a double bar line and a repeat sign, suggesting a repeated section or a key structural point in the music.



This is a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The page is numbered '50' at the top center. The score is written for a large ensemble of instruments, including:

- Flutes (Fl.):** 1 and 2 parts.
- Oboes (Ob.):** 1 and 2 parts.
- English Horn (En. Hr.):** 1 part.
- B♭ Clarinets (B♭ Cla.):** 1 and 2 parts.
- A♭ Clarinet (A♭ Cla.):** 1 part.
- B♭ Bass Clarinet (B♭ B. Cla.):** 1 part.
- B♭ Contrabass Clarinet (B♭ Con. Cla.):** 1 part.
- Bassoon (Bass.):** 1 and 2 parts.
- Contrabassoon (apt.):** 1 part.
- A♭ Bassoon (A♭ Bass.):** 1 and 2 parts.
- B♭ Tenor Saxophone (B♭ T. Sax.):** 1 part.
- B♭ Baritone Saxophone (B♭ B. Sax. (apt. 1)):** 1 part.
- Horn (Hr.):** 1 and 2 parts.
- Trumpets (Trpta.):** 1 and 2 parts.
- Coronets (Coron.):** 1 and 2 parts.
- Trombones (Trombo.):** 1, 2, and 3 parts.
- (Bass):** 1 part.
- Baritone (Bar.):** 1 part.
- Tuba (Tuba):** 1 part.
- Euphonium (Eup. Bass):** 1 part.
- Timpani (Timp.):** 1 part.
- Snare Cymbal (Snare Cymb.):** 1 part.
- Tam-tam (Tam.):** 1 part.
- Percussion (Perc. Ba. Dr. B. Dr.):** 1 part.
- Xylophone (Xylo.):** 1 part.
- Bells (Bells):** 1 part.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- dim. (diminuendo):** Indicated by a dashed line with a downward arrow.
- mp (mezzo-piano):** Medium piano.
- p (piano):** Soft.
- f (forte):** Loud.
- cresc. (crescendo):** Increasing in volume.

There are several red rectangular boxes highlighting specific sections of the score, likely indicating areas of interest or specific musical passages. The first box highlights a section for the Flutes, Oboes, and English Horn. The second box highlights a section for the B♭ Clarinets and A♭ Clarinet. The third box highlights a section for the B♭ Bass Clarinet and B♭ Contrabass Clarinet. The fourth box highlights a section for the Bassoon and Contrabassoon. The fifth box highlights a section for the A♭ Bassoon and B♭ Tenor Saxophone. The sixth box highlights a section for the B♭ Baritone Saxophone. The seventh box highlights a section for the Horns. The eighth box highlights a section for the Trumpets and Coronets. The ninth box highlights a section for the Trombones and (Bass). The tenth box highlights a section for the Baritone and Tuba. The eleventh box highlights a section for the Euphonium and Timpani. The twelfth box highlights a section for the Snare Cymbal and Tam-tam. The thirteenth box highlights a section for the Percussion. The fourteenth box highlights a section for the Xylophone and Bells.

The musical score is for a large orchestra and ensemble. The instruments and their parts are listed on the left side of the page:

- Picc.
- Fl.
- Ob.
- Eup. Eup.
- B<sup>b</sup> Cla.
- B<sup>b</sup> Cla. 1
- B<sup>b</sup> Cla. 2
- B<sup>b</sup> A. Cla.
- B<sup>b</sup> B. Cla.
- B<sup>b</sup> Coo. Cla.
- Bass.
- Coo. Bass. (opt.)
- E<sup>b</sup> A. Sax.
- B<sup>b</sup> T. Sax.
- B<sup>b</sup> S. Sax.
- B<sup>b</sup> S. Sax. (opt.)
- Hon.
- B<sup>b</sup> Trpt.
- B<sup>b</sup> Corn.
- Trombo.
- (Bass)
- Bass.
- Tuba.
- Strg. Bass.
- Temp.
- Harp, Cymb.
- Perc. Sn. Dr. B. Dr.
- Xyla.
- Bell.

The score is divided into two systems. The second system, starting from the middle of the page, is highlighted in red. This system includes parts for the Piccolo, Flute, Oboe, Euphonium, Clarinet, Bassoon, Saxophone, Trombone, Trumpet, Tuba, Snare Drum, Timpani, Cymbal, Percussion, Xylophone, and Bell. The red highlighting covers the musical notation and some performance instructions like "cresc. molto" and "poco a poco cresc.".





[illegible]



[illegible]

This is a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left side of the page include:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Euphonium (Eu. Ha.)
- Clarinet in B-flat (Bb Clar.)
- Clarinet in A (A Clar.)
- Clarinet in B-flat (Bb Clar.)
- Clarinet in C (C Clar.)
- Bassoon (Bass.)
- Contrabassoon (Cbn. Bass. (opt.))
- Saxophone in A (A Sax.)
- Saxophone in B-flat (Bb Sax.)
- Saxophone in B-flat (Bb Sax. (opt.))
- Horn (Horn.)
- Trombone (Bb Tromp.)
- Cornet (Bb Cornet.)
- Trombone 2 (Tromba 2)
- (Bass)
- Bass (Bass. (3 Sax. only))
- Tuba (Tuba)
- String Bass (Strg. Bass)
- Timpani (Timp.)
- Tam-tam (Tamb.)
- Percussion (Perc.)
- Snare Drum (Sn. Dr.)
- Bass Drum (B. Dr.)
- Xylophone (Xylo.)
- Vibraphone (Vibron.)

The score includes musical notation for each instrument, with various dynamics and articulations. There are several red markings on the page, including a red bracket under the Oboe part, a red box around the Saxophone parts, and a red box around the Vibraphone part. The page is numbered 25 in the top right corner.



[illegible]



Flute  
 Oboe  
 Clarinet  
 Bassoon  
 Saxophone  
 Trumpet  
 Trombone  
 Tuba  
 Euphonium  
 Timp  
 Perc  
 Snare  
 Cymb  
 Xylo  
 Vibro

Solo  
 Tutti  
 Tutti 1  
 Tutti 2  
 Tutti 3  
 Tutti 4  
 Tutti 5  
 Tutti 6  
 Tutti 7  
 Tutti 8  
 Tutti 9  
 Tutti 10  
 Tutti 11  
 Tutti 12  
 Tutti 13  
 Tutti 14  
 Tutti 15  
 Tutti 16  
 Tutti 17  
 Tutti 18  
 Tutti 19  
 Tutti 20  
 Tutti 21  
 Tutti 22  
 Tutti 23  
 Tutti 24  
 Tutti 25  
 Tutti 26  
 Tutti 27  
 Tutti 28  
 Tutti 29  
 Tutti 30  
 Tutti 31  
 Tutti 32  
 Tutti 33  
 Tutti 34  
 Tutti 35  
 Tutti 36  
 Tutti 37  
 Tutti 38  
 Tutti 39  
 Tutti 40  
 Tutti 41  
 Tutti 42  
 Tutti 43  
 Tutti 44  
 Tutti 45  
 Tutti 46  
 Tutti 47  
 Tutti 48  
 Tutti 49  
 Tutti 50  
 Tutti 51  
 Tutti 52  
 Tutti 53  
 Tutti 54  
 Tutti 55  
 Tutti 56  
 Tutti 57  
 Tutti 58  
 Tutti 59  
 Tutti 60  
 Tutti 61  
 Tutti 62  
 Tutti 63  
 Tutti 64  
 Tutti 65  
 Tutti 66  
 Tutti 67  
 Tutti 68  
 Tutti 69  
 Tutti 70  
 Tutti 71  
 Tutti 72  
 Tutti 73  
 Tutti 74  
 Tutti 75  
 Tutti 76  
 Tutti 77  
 Tutti 78  
 Tutti 79  
 Tutti 80  
 Tutti 81  
 Tutti 82  
 Tutti 83  
 Tutti 84  
 Tutti 85  
 Tutti 86  
 Tutti 87  
 Tutti 88  
 Tutti 89  
 Tutti 90  
 Tutti 91  
 Tutti 92  
 Tutti 93  
 Tutti 94  
 Tutti 95  
 Tutti 96  
 Tutti 97  
 Tutti 98  
 Tutti 99  
 Tutti 100

p  
 f  
 cresc  
 decresc  
 sfz

(Harp on)  
 Solo  
 (To Ball)  
 (Harp off)  
 (Harp on)  
 (Harp off)

56

Flute,  
 Fl.  
 Oboe,  
 Ea. Ha.  
 B $\flat$  Cla.  
 B $\flat$  Cla. 1  
 B $\flat$  Cla. 2  
 B $\flat$  A. Cla.  
 B $\flat$  B. Cla.  
 B $\flat$  Con. Cla.  
 Bassoon,  
 Con. Bass.  
 (opt.)  
 B $\flat$  A. Sax.  
 B $\flat$  T. Sax.  
 B $\flat$  B. Sax.  
 B $\flat$  B. Sax.  
 (opt.)  
 Horn,  
 B $\flat$  Tromp.  
 (opt.)  
 B $\flat$  Cornet.  
 (opt.)  
 Trombone,  
 (Bass)  
 Baritone,  
 Tuba,  
 String Bass,  
 Timpani,  
 Percussion,  
 Cymbal,  
 Snare,  
 Bass Drum,  
 Xylophone,  
 Bells,  
 (Bells)



**Furioso**

The musical score is for a section titled "Furioso". It is written for a large ensemble, including a full orchestra and a choir. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., Euph., Clar. 1, Clar. 2, A. Clar., B♭ Clar., B♭ Cor. Clar., Bass., Cor. Bass. (opt.), A. Sax., T. Sax., B. Sax., B. Sax. (opt.), Horn, Tuba, Corn, Trombone, (Baritone), Bass, Tuba, String Bass, Tympani, Percussion (Cymbals, Triangles), and Solo. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Furioso". A red box highlights a passage in the Saxophone section, and another red box highlights a passage in the Euphonium section.

58

Flc. 1  
Flc. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Ba. Ho.  
B<sup>b</sup> Cla. 1  
B<sup>b</sup> Cla. 2  
E<sup>b</sup> A. Cla.  
B<sup>b</sup> B. Cla.  
B<sup>b</sup> Cor. Cla.  
Bassoon 1  
Bassoon 2  
Cor. Bass (opt.)  
E<sup>b</sup> A. Sax.  
B<sup>b</sup> T. Sax.  
E<sup>b</sup> B. Sax.  
B<sup>b</sup> B. Sax. (opt.)  
Horn 1  
Horn 2  
Horn 3  
Horn 4  
B<sup>b</sup> Tron.  
B<sup>b</sup> Corne.  
Tromba 1  
Tromba 2  
(Bass)  
Bass.  
Tuba  
Strg. Bass  
Timp.  
Pr. Cyb.  
Tam.  
Perc.  
Sn. Dr.  
B. Dr.  
Xylo.  
Bells

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344



Picc.  
 Fl. 1  
 Ob.  
 En. Ho.  
 B $\flat$  Cla.  
 B $\flat$  Cla. 2  
 B $\flat$  A. Cla.  
 B $\flat$  B. Cla.  
 B $\flat$  Con. Cla.  
 Bass.  
 Con. Bass (opt.)  
 B $\flat$  A. Sax.  
 B $\flat$  T. Sax.  
 B $\flat$  B. Sax.  
 B $\flat$  B. Sax. (opt.)  
 Horns  
 B $\flat$  Trpts.  
 B $\flat$  Tromb.  
 (Bass)  
 Bar.  
 Tuba  
 Strg. Bass  
 Timp.  
 Pr. Cymb.  
 Tamb.  
 Perc.  
 Sn. Dr.  
 B. Dr.  
 Xylo.  
 Bells

Musical notation including notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *fz*. A red vertical line is drawn through the score, separating the first system from the second.



60

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 Ex. Ho.  
 E♭ Cla.  
 B♭ Cla.  
 E♭ A. Cla.  
 B♭ B. Cla.  
 B♭ Cor. Cla.  
 Basson.  
 Cor. Bass.  
 (apt.)  
 E♭ A. Sax.  
 B♭ T. Sax.  
 E♭ B. Sax.  
 B♭ B. Sax.  
 (apt.)  
 Hrn.  
 B♭ Trpts.  
 B♭ Corne.  
 Trombo.  
 (Bass)  
 Baro.  
 Tuba.  
 Strg. Bass.  
 Timp.  
 Pn. Cymbe.  
 Tamb.  
 Perc.  
 Sn. Dr.  
 B. Dr.  
 Xyla.  
 Bells

Musical score for page 60, featuring various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Percussion, and Strings. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation like 'acc.' and 'stacc.'

Flute

Oboe

Clarinet

Bassoon

Saxophone

Trumpet

Trombone

Euphonium

Tuba

Snare Drum

Cymbal

Tom-tom

Xylophone

Bell

Soprano

Alto

Tenor

Bass

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

43



Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 En. Hn.  
 E<sup>b</sup> Clar.  
 B<sup>b</sup> Clar.  
 E<sup>b</sup> A. Clar.  
 B<sup>b</sup> B. Clar.  
 B<sup>b</sup> Con. Clar.  
 Bass.  
 Coe. Bam. (opt.)  
 B<sup>b</sup> A. Sax.  
 B<sup>b</sup> T. Sax.  
 B<sup>b</sup> B. Sax.  
 B<sup>b</sup> B. Sax. (opt.)  
 Bar.  
 B<sup>b</sup> Trpt.  
 B<sup>b</sup> Tromb.  
 Trombo.  
 (Bass)  
 Bar.  
 Tuba  
 Ring Bar.  
 Tim.  
 Pr. Cymb.  
 Tamb.  
 Perc.  
 Sn. Dr.  
 Euph.  
 Snare

Picc.  
 Fla. 1  
 Fla. 2  
 Ob. 1  
 Ob. 2  
 Cor. An.  
 B $\flat$  Cla.  
 B $\flat$  Clar. 1  
 B $\flat$  Clar. 2  
 E $\flat$  A. Cla.  
 B $\flat$  B. Cla.  
 B $\flat$  Cor. Cla.  
 Basso. 1  
 Cor. Basso. (opt.)  
 E $\flat$  A. Sax. 1  
 B $\flat$  T. Sax.  
 E $\flat$  B. Sax.  
 B $\flat$  B. Sax. (opt.)  
 Hrn.  
 B $\flat$  Trpts.  
 B $\flat$  Corns.  
 Trombo. 1  
 Trombo. 2  
 (Bass)  
 Bar. 1  
 Tuba  
 Str. Bass  
 Tim.  
 Perc. Cym.  
 Perc. Sn.  
 Perc. B. Dr.  
 Perc. Xylo.  
 Perc. Mallets



64

64

Picc.

Fl.

Ob.

En. Ho.

E<sup>b</sup> Cla.

1<sup>a</sup> Cla.

2<sup>a</sup> Cla.

E<sup>b</sup> A. Cla.

B<sup>b</sup> B. Cla.

B<sup>b</sup> Con. Cla.

Bass.

Con. Bass. (opt.)

E<sup>b</sup> A. Sax.

B<sup>b</sup> T. Sax.

E<sup>b</sup> B. Sax.

B<sup>b</sup> B. Sax. (opt.)

Hon.

B<sup>b</sup> Trpts.

B<sup>b</sup> Cors.

Tromb.

(Bar.)

Bar.

Tuba

Strg. Bass

Tim.

Pr. Cymb.

Tamb.

Per.

H. Dr.

B. Dr.

Xyl.

Bell.



## Anexo 3: A Ilha

**A Ilha**  
1 - da Canção

Full Score      Lento, J=60      Late October Op. 20

Flute I & II in C

Flute I & II in C

Oboe I & II in C

Bassoon I & II in C

Clarinet in Bb

Clarinet in Bb

Clarinet in Bb & III in Bb

Bass Clarinet in Bb

Alto Saxophone I & II in Bb

Tenor Saxophone in Bb

Baritone Saxophone

Horn I in F

Horn II & III in F

Trumpet I in Bb

Trumpet II & III in Bb

Trombone I & II in C

Trombone III in C

Euphonium I & II in C

Bass Tuba in C

Timpani

Glockenspiel

Tubular Bells

Triangle

Suspended Cymbal

2

Flt. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Flt. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Oboe 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Bsn. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Br. Cl. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Cl. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Cl. R & W 11 12 13 14 15 16 17 18 19

S. Cl. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Alto Sax. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

T. Sax. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Bar. Sax. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Hr. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Hr. R & W 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Trpt. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Trpt. R & W 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Tbn. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Tbn. W 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Euph. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Tuba 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Perc. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Cymb. 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Flu.

Fl. II & III

Obl. I & II

Bsn. I & II

Cl.

Cl. II & III

B. Cl.

Flu. III

T. I

Bsn. I

Hr. I

Hr. II & III

Tp. I

Tp. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

Euph. I & II

B. Tbn.

Tub.

Cym. / Cym.

27 28 29 30 31 32 33 34 35

Trio

To God, A.M.D.

4

Flt.

Flt. & B.

Ob. & B.

Bsn. & B.

Br. Cl.

Cl.

Cl. & B.

S. Cl.

Alto Sax. & B.

T. Sax.

Bass Sax.

Hr.

Hr. & B.

Trpt.

Trpt. & B.

Trbn. & B.

Trbn.

Barph. & B.

B. Trn.

Temp.

Snare.

Tub. B.

Tub.

Resp. Cymb.

bell open

Heavy Down

Dark & B.S.

5

Flto.

Flto. II

Ob. I & II

Clar. I & II

B-Cl.

Cl. I

Cl. II & III

B.Cl.

Fto. Clar. I & II

T. Clar.

Bass Clar.

Hr.

Hr. II & III

Tpt.

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

Euph. I & II

B. Tbn.

Trp.

Drum.

C.D.

Tgl.

Contr. & B.D.

40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

Tempo



5

Flte.

Pic.

Ob. I & II

Bsn. I & II

Br. Cl.

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax.

Trpt. I

Trpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

Euph. I & II

B. Tbn.

Perc.

Strk.

B. D.

TM.

Cymb. & B.D.

39 47 50 53 56 59 62 65 68 71 74 77 80 83 86 89 92 95 98 101 104 107 110 113 116 119 122 125 128 131 134 137 140 143 146 149 152 155 158 161 164 167 170 173 176 179 182 185 188 191 194 197 200 203 206 209 212 215 218 221 224 227 230 233 236 239 242 245 248 251 254 257 260 263 266 269 272 275 278 281 284 287 290 293 296 299 302 305 308 311 314 317 320 323 326 329 332 335 338 341 344 347 350 353 356 359 362 365 368 371 374 377 380 383 386 389 392 395 398 401 404 407 410 413 416 419 422 425 428 431 434 437 440 443 446 449 452 455 458 461 464 467 470 473 476 479 482 485 488 491 494 497 500 503 506 509 512 515 518 521 524 527 530 533 536 539 542 545 548 551 554 557 560 563 566 569 572 575 578 581 584 587 590 593 596 599 602 605 608 611 614 617 620 623 626 629 632 635 638 641 644 647 650 653 656 659 662 665 668 671 674 677 680 683 686 689 692 695 698 701 704 707 710 713 716 719 722 725 728 731 734 737 740 743 746 749 752 755 758 761 764 767 770 773 776 779 782 785 788 791 794 797 800 803 806 809 812 815 818 821 824 827 830 833 836 839 842 845 848 851 854 857 860 863 866 869 872 875 878 881 884 887 890 893 896 899 902 905 908 911 914 917 920 923 926 929 932 935 938 941 944 947 950 953 956 959 962 965 968 971 974 977 980 983 986 989 992 995 998 1001

The musical score is for a large orchestra and includes parts for the following instruments:

- Flu.
- Piccolo
- Ob.
- Bsn. I & II
- B-Cl.
- Cl. I
- Cl. II & III
- B. Cl.
- Flu. Bsn. I & II
- T. Bsn.
- Bsn. Bsn.
- Hr. I
- Hr. II & III
- Tpt. I
- Tpt. II & III
- Tbn. I & II
- Tbn. III
- Euph. I & II
- B. Tbn.
- Timp.
- Snare
- Tub. B.
- Tub.
- Org. & B.D.

The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

II

Viol. I - Viol. II

Fl. I & II

Ob.

Clar. I & II

B. Clar.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bass Sax.

Trpt. I

Trpt. I & II

Trbn. I & II

Trbn. III

Euph. I & II

E. Trom.

Tuba

Snare

B. D.

Deep Cymb.

Cymb. & B.D.

Flu.

Pic.

Ob.

Bsn. I & II

CL

CL I

CL II & III

B. CL

Pic. Pic.

T. Pic.

Bsn. Pic.

Hr. I

Hr. II & III

Trpt. I

Trpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

B. Tbn.

Tub.

Snare

C. D.

Gong. Cymb.

Cymb. & B.D.

44 45 46 47 48

68 69 70 71

Flt.

Pic.

Ob.

Bsn.

Cl.

B. Cl.

Sax.

Tr.

Tbn.

Tuba

Perc.

Str.

68 69 70 71



11

Flu.

Fl. I & II

Ob.

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bass Sax.

Hr. I

Hr. II & III

Trpt.

Trpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

Euph. I & II

L. Tbn.

Trp.

Mdb.

L. D.

Org. Synth.

Perc. & S.D.

12

Flt.

Fl. 1 & 2

Oboe

Bsn. 1 & 2

B. Cl.

Cl. 1

Cl. 1 & 2

S. Cl.

Alto Sax. 1 & 2

T. Sax.

Bass Sax.

Hr. 1

Hr. 1 & 2

Trpt. 1

Trpt. 1 & 2

Trbn. 1 & 2

Trbn. 3

Bass Trbn.

Tuba

S. Trbn.

Snare

Cymb.

Bass Dr.

70 80 90 100

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The staves are labeled as follows from top to bottom:

- Fls.
- Fl. 1 & 2
- Ob.
- Bsn. 1 & 2
- B-Cl.
- Cl. 1
- Cl. 2 & 3
- S. Cl.
- Alto Sax. 1 & 2
- T. Sax.
- Bass Sax.
- Hr. 1
- Hr. 2 & 3
- Tpt. 1
- Tpt. 2 & 3
- Tbn. 1 & 2
- Tbn. 3
- Euph. 1 & 2
- E. Tbn.
- Tpt.
- Trmb.
- C.D.
- Snare Drum
- Cymb. & S.D.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some specific markings like "To Drum Opak" and "Snare Drum" with arrows pointing to the respective instruments.

14

Flt. 1 & 2

Oboe

Bassoon

Clarinet

Saxophone

Trumpet

Trombone

Tuba

Snare Drum

Cymbals

A Wre, Op. 26 | 2009

Let's continue Author's Edition | [www.letscard.com.pl](http://www.letscard.com.pl)

Continued and modified in  
Banda Musical de Flores  
for the celebration of his centenary.

15

Fl.

Fl. & Pic.

Ob.

Bsn. & Cb.

Cl.

Cl. & Bb.

Bb. Cl.

Alto Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Hr.

Hr. & Bb.

Tpt.

Tpt. & Bb.

Tbn.

Tbn. & Bb.

Euph.

B. Tbn.

Tub.

Tamb.

S.D.

T.D.

Cymb. & S.D.



16

Flt. 1 & 2

Oboe

Bassoon

Clarinet

Saxophone

Trumpet

Trombone

Euphonium

Tuba

Snare Drum

Cymbals

**Article, Oct. 26 | 2019**  
**Let's Go Home, Author's Edition | [www.international.edu](http://www.international.edu)**

Continued and studied in  
Barron Medical & Pharmacy  
for the continuation of his pharmacy.

17

Flu.

Piccolo

Ob.

Bsn. I & II

Cl.

Cl. II & III

B. Cl.

Flu. Solo I & II

T. Solo

Bsn. Solo

Hr. I

Hr. II & III

Trpt.

Trpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

Appl. I & II

Lib.

Imp.

Imp. Synth.

P.

P.

Har. & B.D.

170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181

25

Flt.

Pic.

Ob.

Bsn.

Clar.

Sax.

Trp.

Tbn.

Tuba

Snare

Cymb.

100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111

19

Flto.

Flto. C

Ob.

Fag.

Cl. Bb.

Cl. A

B. Cl.

Alto Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Hr. F

Hr. Eb

Tpt.

Tbn.

Euph.

Tba.

Sn. D.

Cym.

20

Pic.  
 Fl. I & II  
 Ob.  
 Bas. I & II  
 Cl. I  
 Cl. II & B.C.  
 B.C.  
 A.Sax. I & II  
 T. Sax.  
 Bar. Sax.  
 Trp. I  
 Trp. II & III  
 Trbn. I  
 Trbn. II  
 Euph. I & II  
 T. Tbn.  
 Toms.  
 Cym. & B.D.

141 142 143 144 145 146 147



21

The musical score is for the piece "A Bela, Op. 25" by Luís António de Almeida. It is a full orchestral score, page 21, showing measures 140 to 149. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Percussion (Perc.), and Strings (Str.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 140, 141, 142, 143, 144, and 145 at the top of the staves.

22

Fl.

Fl. & B.

O.

Bsn. & B.

B. Cl.

Cl.

Cl. & B.

B. Cl.

Asa. Bsn. & B.

T. Bsn.

Bsn. Bsn.

Hr.

Hr. & B.

Trpt.

Trpt. & B.

Trbn. & B.

Trbn.

Bgn. & B.

B. Tbn.

Tuba.

Tm.

S.D.

T.D.

Cymb. & S.D.

A. Wn., Op. 26 | 2009  
 Latin Caribean Author's Edition | [www.latincaribean.pl](http://www.latincaribean.pl)

Composed and dedicated to  
 Banda Musical de Flores  
 for the celebration of his centenary.

**Motivando**  $\text{♩} = 100$  **II - dos Amigos** 23

Fla. Picc. Ob. Bas. I & II B-CL. CL. I. CL. II & III B. CL. Flto. Sax. I & II T. Sax. Bar. Sax. Hr. I Hr. II & III Tpt. I Tpt. II & III Tbn. I & II Tbn. III Bpt. I & II B. Tbn. Timp. Trl. G.D. T.D. Crpb. & G.D.

174 175 176 177 178 179

26

Flte.

Fl. I & II

Oboe

Bassoon I & II

Clarinet I

Clarinet II & III

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bar.

Trp. I

Trp. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

Tuba I & II

S. Tbn.

Snare

Tm.

S. D.

T. D.

Cymb. & S.D.

179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193

The musical score is for the opera *Aída*, Op. 25, by Carlos María de Cea. It is a full orchestral score with parts for the following instruments:

- Flu. (Flute)
- Fl. I & II (Flute I and II)
- Ob. (Oboe)
- Bsn. I & II (Bassoon I and II)
- Cl. (Clarinet)
- Cl. I & II (Clarinet I and II)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- Fag. (Bassoon)
- T. (Trumpet)
- Bst. (Bass Trombone)
- Hr. I & II (Horn I and II)
- Hr. I & II (Horn I and II)
- Tpt. (Trumpet)
- Tpt. I & II (Trumpet I and II)
- Tbn. I & II (Trombone I and II)
- Tbn. II (Trombone II)
- Bpt. I & II (Baritone I and II)
- B. Tbn. (Bass Trombone)
- Timp. (Timpani)
- Org. (Organ)
- C. D. (Cello)
- T. D. (Tuba)
- Org. & B.D. (Organ and Bass Drum)

The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, and 206 indicated at the top and bottom of the page.



25

Flc.

Fl. I & II

Ob.

Cor. I & II

B♭ Cl.

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bass Sax.

Ph. I

Ph. II & III

Tpt. I

Tpt. II & III

Trm. I & II

Trm. III

Euph. I & II

B. Trm.

Trp.

Org. Synth.

B. D.

T. D.

Cymb. & B.D.

257 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

The musical score is for a large orchestra and includes parts for the following instruments: Flute, Piccolo, Oboe, Bassoon, Clarinet, Bass Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Timp, Snare, Cymbal, and Percussion. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is for a large orchestra and includes parts for the following instruments: Flute, Piccolo, Oboe, Bassoon, Clarinet, Bass Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Timp, Snare, Cymbal, and Percussion. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

25

259 260 267 269 270 271 272 273 274 275

Flute

Piccolo

Oboe

Bassoon

Clarinet

Bass Clarinet

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Baritone Saxophone

Trumpet

Trombone

Euphonium

Tuba

Percussion

String Quartet

String Quintet

String Sextet

String Septet

String Octet

String Nonet

String Decet

String Undecet

String Duodecet

String Tridecet

String Quadecet

String Quindecet

String Sexdecet

String Septdecet

String Octodecet

String Nondecet

String Vigintecet

String Trigecet

String Quadragecet

String Quingecet

String Sexagecet

String Septagecet

String Octogecet

String Nonagecet

String Centecet

1

23

Fla.

Piccolo

Ob.

Bsn. I & II

Cl. B.

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Vln. I & II

T. Vln.

Bsn. Vln.

Hr. I

Hr. II & III

Tpt. I

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

Euph. I & II

B. Tbn.

Timp.

Snare

Cym.

C. D.

T. D.

Cymb. & B.D.

24 27 30 34 37 40 43 46

30

Flt.

Fl. I & II

Oboe

Bsn. I & II

Bb-Cl.

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bass Sax.

Hr. I

Hr. II & III

Tpt. I

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

Euph. I & II

B. Tbn.

Tuba

Euph. & Tuba

Perc.

Drum

Cymb.

B. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

A. Wn. Op. 26 | 2023  
 Latin American Author's Edition | [www.latinamerican.net](http://www.latinamerican.net)

Composed and arranged by  
 Roberto M. de la Fuente  
 for the celebration of his century.



Flu.

Fl. I & II

Ob.

Bsn. I & II

B-Cl.

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Flto. Guc. I & II

T. Guc.

Bst. Guc.

Hr. I

Hr. II & III

Tpt. I

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

Wp. I & II

B. Tbn.

Timp.

Org. Synth.

G. D.

Whet.

Org. & B.D.

32

Flt.

Fl. I & II

Oboe

Bsn. I & II

Clar.

Cl. I & II

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hr. I

Hr. I & II

Trpt. I

Trpt. I & II

Tbn. I & II

Tbn. III

Euph. I & II

E. Tbn.

Tuba

Bsn. Oboe

E. D.

Glock.

Org. & E. D.

33

Flu.

Piccolo

Oboe

Bsn. I & II

B-Cl.

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Flu. Bsn. I & II

T. Bsn.

Bsn. Bsn.

Hr. I

Hr. II & III

Tpt. I

Tpt. II & III

Tbn. I & II

Tbn. III

Euph. I & II

B. Tbn.

Timp.

Snare, Cymb.

C. D.

Cymb.

Cymb. & B.D.

34

Flac.

Fl. I & II

Ob.

Eng. I & II

B. Cl.

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

Alto Sax. I & II

T. Sax.

Bass Sax.

Fl. I

Fl. II & III

Tpt. I

Tpt. II & III

Trm. I & II

Trm. III

Euph. I & II

B. Trm.

Tuba

Bar. Cymb.

B. D.

Wood.

Org. & B.D.

Mass returns 1-4-8

34 35 36 37 38 39 40 41 42

35

The image displays a page from a musical score for the opera 'Aída' by Carlos María de Cea, Op. 25. The page is numbered 35 in the top right corner. The score is written for a large orchestra and includes staves for the following instruments: Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B.C.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (Bar. Sax.), Horn (Hr.), Horn in E-flat (Hr. in E.B.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba (Tub.), Percussion (Perc.), and Double Bass (D.B.). The score features complex musical notation, including various note values, rests, and dynamic markings. The bottom of the page contains two lines of text: 'Aída, Op. 25 | 2020' and 'Luis Castano Andino's Edition | www.luiscastano.pt' on the left, and 'Commissioned and dedicated to Emilio Sánchez de la Torre for the celebration of his century.' on the right.



full score concert band/harmonie

## FLASHING WINDS

for band

*Jan Van der Roost*

Recording on / Opname op / Enregistrement sur /  
Aufnahme auf CD "FLASHING WINGS"

[illegible]

This page of the musical score contains the following elements:

- Instrumentation:** Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, Bsn. 1 & 2, E♭ Cl. 1 & 2, Cl. 1 & 2, A. Cl., B. Cl., A. Sax., T. Sax., Bar. Sax., Cor./Tpt. 1, 2, 3, Hn. 1, 2, 3, 4, Trb. 1, 2, 3, Bar., Bass, Timp., and Perc.
- Tempo and Meter:** The tempo changes to **Allegro energico (♩ = 160)** at the end of the page. The meter is 3/4.
- Dynamic Markings:**
  - ff** (fortissimo) is used for the strings, woodwinds, and brass.
  - f** (forte) is used for the timpani and bass.
  - mf** (mezzo-forte) is used for the woodwinds and strings.
  - fz** (forzando) is used for the woodwinds.
- Performance Instructions:**
  - ff** (extra ad lib.) is written for the bass.
  - ff** (extra ad lib.) is written for the timpani.
  - ff** (extra ad lib.) is written for the percussion.
  - ff** (extra ad lib.) is written for the side drum.
- Rehearsal Markers:** A triangle symbol marks the beginning of the **Allegro energico** section.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, with staves for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), E♭ Clarinet (E♭ Cl.), Clarinet (Cl.), Alto Clarinet (A. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (Bar. Sax.), Cor/Trombone (Cor./Tpt.), Horn (Hn.), Trumpet (Trb.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), Bass, Timpani (Timp.), and Percussion (Perc.). The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano) and 'f' (forte). The page is numbered 1 in the top left corner.



This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, including the following instruments:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Bsn. (Bassoon)
- E♭ Cl. (E-flat Clarinet)
- Cl. 1, 2, 3 (Clarinet 1, 2, 3)
- A. Cl. (Alto Clarinet)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- A. Sax. 1, 2 (Alto Saxophone 1, 2)
- T. Sax. (Tenor Saxophone)
- Bar. Sax. (Baritone Saxophone)
- Cor. / Tpt. 1, 2, 3 (Coronet / Trumpet 1, 2, 3)
- Hrn. 1, 2, 3, 4 (Horn 1, 2, 3, 4)
- Trb. 1, 2, 3 (Trombone 1, 2, 3)
- Bar. (Baritone)
- Bass
- Timp. (Timpani)
- Perc. (Percussion)

The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also performance instructions like "2nd x only" and "Solo". The percussion part includes a section labeled "Tubophone".

This page contains a musical score for a large orchestra. The instruments listed on the left are:

- Fl. 1, 2
- Ob. 1, 2
- C. 1, 2
- E♭ Cl. 1, 2
- Cl. 2, 3
- A. Cl.
- B. Cl.
- A. Sax. 1, 2
- T. Sax.
- Bar. Sax.
- Cor. / Tpt. 1, 2, 3
- Hr. 1, 2, 3, 4
- Trb. 1, 2, 3
- Bar.
- Bass
- Timp.
- Perc.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also performance instructions like "play *mf*" and "1 & 2 & Pass." The page is numbered 195 in the top right corner.



This is a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The page contains staves for various instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Ben.), Clarinet (Cl.), Saxophone (A. Sax., T. Sax., Bar. Sax.), Horn (Hn.), Trumpet (Trb.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), Bass, Timpani (Timp.), and Percussion (Perc.). The score includes musical notation, dynamics (mf, p), and performance instructions like "con sord." and "Xylophone". The page is numbered 109 at the bottom left.

1. & 2. 1. Solo  
ad lib. Pass.

Fl. 1 2 *mf*

Ob. 1 2 *mf*

Bsn. 1 2

E♭ Cl. 1

Cl. 2 3

A. Cl. 1

B. Cl. 1

A. Sax. 1 2

T. Sax. 1

Bar. Sax. 1

1. (Solo) *mf* Tutti *open*

Cor. / Tpt. 1 2 3

Hrn. 1 2 3 4

1 *C.S. mf* *open*

Trb. 2 *C.S. mf* *open*

3 *C.S. mf* *open*

Bar. *all*

Bass *all*

Timp.

Perc. *mf*





This page of a musical score is for a large orchestra. The instruments listed on the left are:

- Fl. 1, 2
- Ob. 1, 2
- Bsn. 1, 2
- E♭ Cl. 1, 2
- Cl. 1, 2, 3
- A. Cl. 1, 2
- A. Sax. 1, 2
- T. Sax.
- Bar. Sax.
- Cor./Tpt. 1, 2, 3
- Hn. 1, 2, 3, 4
- Trb. 1, 2, 3
- Bar.
- Bass
- Timp.
- Perc.

The score includes various musical notations and dynamic markings:

- Fl. 1, 2:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic marking: *mp*.
- Ob. 1, 2:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic marking: *mp*.
- Bsn. 1, 2:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic marking: *mp*.
- E♭ Cl. 1, 2:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic marking: *mp*.
- Cl. 1, 2, 3:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic marking: *mp*.
- A. Cl. 1, 2:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic marking: *mp*.
- A. Sax. 1, 2:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic marking: *mp*.
- T. Sax.:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic marking: *mp*.
- Bar. Sax.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic marking: *mp*.
- Cor./Tpt. 1, 2, 3:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic marking: *f* (forte).
- Hn. 1, 2, 3, 4:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10. Dynamic marking: *f*.
- Trb. 1, 2, 3:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic marking: *mp*.
- Bar.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic marking: *mp*.
- Bass:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic marking: *mp*.
- Timp.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic marking: *mp*.
- Perc.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic marking: *mp*.

Additional markings include "2nd x only" above the Flute and Oboe staves, and "Tambourine" above the Percussion staff.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Ban. (Bassoon), Eb Cl. (E-flat Clarinet), Cl. 1 & 2 (Clarinet 1 and 2), A. Cl. (Alto Clarinet), B. Cl. (Bass Clarinet), A. Sax. (Alto Saxophone), T. Sax. (Tenor Saxophone), Bar. Sax. (Baritone Saxophone), Cor. / 2 (Cor Anglais), Tpt. (Trumpet), Hn. (Horn), Trb. (Trombone), Bar. (Baritone), Bass, Timp. (Timpani), and Perc. (Percussion). The score is written in 2/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The page is numbered '1.' at the top center.



**System 1:**

- Fl. 1, 2
- Ob. 1, 2
- Ban. 1, 2
- E♭ Cl.
- Cl. 1, 2, 3
- A. Cl.
- B. Cl.
- A. Sax. 1, 2
- T. Sax.
- Bar. Sax.

**System 2:**

- Cor. / 2 Tpt.
- Hn. 1, 2, 3, 4
- Trb. 1, 2, 3
- Bar.
- Bass
- Timp.
- Perc.

**Key Signature:** E major (indicated by a key signature change symbol at the beginning of the first system).

**Rehearsal Mark:** (3 + 2) (indicated by a double bar line and the text "(3 + 2)" in the first system).

**Dynamic Markings:** *mf* (mezzo-forte), *p* (piano).

**Other Markings:** *con sord.* (con sordina), *xylophone*.

[illegible]

This page contains a musical score for a large orchestra, specifically focusing on the woodwind, brass, and percussion sections. The score is written in 4/4 time and is divided into two systems of staves.

**Woodwind Section (Top System):**

- Fl. 1 & 2:** Flutes, playing a melodic line with grace notes and slurs.
- Ob. 1 & 2:** Oboes, playing a similar melodic line.
- Bsn. 1 & 2:** Bassoons, providing harmonic support with a steady eighth-note pattern.
- E♭ Cl. 1 & 2:** E-flat Clarinets, playing a melodic line.
- Cl. 2 & 3:** Clarinets, playing a melodic line.
- A. Cl.:** Alto Clarinet, playing a melodic line.
- B. Cl.:** Bass Clarinet, playing a melodic line.
- A. Sax. 1 & 2:** Alto Saxophones, playing a melodic line.
- T. Sax.:** Tenor Saxophone, playing a melodic line.
- Bar. Sax.:** Baritone Saxophone, playing a melodic line.

**Brass Section (Bottom System):**

- Cor. / Tpt. 1, 2, & 3:** Cornets and Trumpets, playing a melodic line.
- Hn. 1, 2, & 3:** Horns, playing a melodic line.
- Trb. 1, 2, & 3:** Trombones, playing a melodic line.
- Bar.:** Baritone, playing a melodic line.
- Bass:** Bass, playing a melodic line.

**Percussion Section (Bottom System):**

- Timp.:** Timpani, playing a melodic line.
- Perc.:** Percussion, playing a melodic line.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *ff*). There are also performance instructions like *(cresc. ad lib.)* and *tamb.* (tambourine).



This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, with staves for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), E♭ Clarinet (E♭ Cl.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Clarinet 3 (Cl. 3), Alto Clarinet (A. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (Bar. Sax.), Cor/Trombone (Cor./Tpt.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Horn 3 (Hn. 3), Horn 4 (Hn. 4), Trumpet 1 (Trb. 1), Trumpet 2 (Trb. 2), Trumpet 3 (Trb. 3), Baritone (Bar.), Bass, Timpani (Timp.), and Percussion (Perc.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The page is numbered '121' in the top right corner.

Fl. 1 2 *Cl*  
 Ob. 1 2 *play 2nd time only*  
 Bsn. 1 2 *mf* *play 2nd time only*  
 Eb Cl. 1 2 *mf* *cantabile*  
 Cl. 1 2 3 *mf*  
 A. Cl. 1 2 *mf* *play 2nd time only*  
 B. Cl. 1 2 *mf*  
 A. Sax. 1 2 *mp* *mf* *play 2nd time only*  
 T. Sax. 1 2 *mf*  
 Bar. Sax. 1 2 *mp* *mf*  
 C.S. 1 2 3 *mf* *play 2nd time only*  
 C.S. 1 2 3 *mf* *play 2nd time only*  
 C.S. 1 2 3 *mf* *play 2nd time only*  
 Hn. 1 2 3 4 *mp* *mf* *quasi legato*  
 C.S. 1 2 3 *mf* *play 2nd time only* *Muted*  
 C.S. 1 2 3 *mf* *play 2nd time only* *Muted*  
 C.S. 1 2 3 *mf* *play 2nd time only* *Muted*  
 Bar. 1 2 *mf* *quasi legato*  
 Bass 1 2 *mp* *mf* *(trio)*  
 Timp. *tamb. (2nd time only)*  
 Perc. *2nd time only (tamburi player)*  
*mf*



The musical score is arranged in systems, with each system containing multiple staves for different instruments. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *cresc. poco a poco* marking above it.
- Oboe (Ob.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *1. oboe (1st & 2nd times)* marking above it.
- Bassoon (Bsn.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *ob. (1st & 2nd x)* marking above it.
- E♭ Clarinet (E♭ Cl.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *p* marking below it.
- Clarinet (Cl.):** 1st, 2nd, and 3rd staves. The 1st staff has a *p* marking below it.
- Alto Clarinet (A. Cl.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *p* marking below it.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *p* marking below it.
- Alto Saxophone (A. Sax.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *p* marking below it.
- Tenor Saxophone (T. Sax.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *p* marking below it.
- Baritone Saxophone (Bar. Sax.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *p* marking below it.
- Corn (Cor.):** 1st, 2nd, and 3rd staves. The 1st staff has a *cresc. poco a poco* marking above it.
- Trumpet (Tpt.):** 1st, 2nd, and 3rd staves. The 1st staff has a *cresc.* marking above it.
- Horn (Hn.):** 1st, 2nd, 3rd, and 4th staves.
- Trumpet (Trb.):** 1st, 2nd, and 3rd staves. The 1st staff has a *mp* marking below it.
- Baritone (Bar.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *mp* marking below it.
- Bass:** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *p* marking below it.
- Timpani (Timp.):** 1st and 2nd staves.
- Snare Drum (Perc.):** 1st and 2nd staves. The 1st staff has a *p* marking below it.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*p*, *mp*, *cresc.*). The overall structure is a continuous piece of music with a clear progression of dynamics and instrumentation.

Fl. 1 2 Picc. 1st Fl. II

Ob. 1 2 1. & 2.

Bsn. 1 2

E♭ Cl. 1 2

Cl. 2 3

A. Cl. 1 2

B. Cl. 1 2

A. Sax. 1 2

T. Sax. 1 2

Bar. Sax. 1 2

Cor. / Tpt. 1 2 3

Hr. 1 2 3 4

Trb. 1 2 3

Bar. 1 2

Bass 1 2

Timp. 1 2

Perc. 1 2

Susp. Cymbal

bells

*p* *f* *mf* *sf*

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

Bsn. 1  
2

E♭ Cl. 1  
2

Cl. 2  
3

A. Cl. 1  
2

B. Cl. 1  
2

A. Sax. 1  
2

T. Sax. 1  
2

Bar. Sax. 1  
2

Cor. / Tpt. 1  
2  
3

Hn. 1  
2  
3  
4

Trb. 1  
2  
3

Bar. 1  
2

Bass 1  
2

Timp. 1  
2

Perc. 1  
2

*play 1st and 2nd time muted*  
*mp*  
*play 1st and 2nd time muted*  
*mp*  
*open*  
*open*  
*open*  
*mf open*  
*mf open*  
*mf open*  
*mf*



This is a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Bsn. (Bassoon), Eb Cl. (E-flat Clarinet), Cl. 1 (Clarinet 1), Cl. 2 (Clarinet 2), A. Cl. (Alto Clarinet), B. Cl. (Bass Clarinet), A. Sax. (Alto Saxophone), T. Sax. (Tenor Saxophone), Bar. Sax. (Baritone Saxophone), Cor. / Trp. (Coronet / Trumpet), Hn. (Horn), Trb. (Trombone), Bar. (Baritone), Bass, Timp. (Timpani), and Perc. (Percussion). The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also performance instructions like "Dal Segno al Coda" and "String Bass". The page is numbered 10 in the bottom right corner.

**Coda**

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), E♭ Clarinet (E♭ Cl.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Alto Clarinet (A. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (Bar. Sax.). The second system includes staves for Cor/Trombone (Cor./Tpt.), Horn (Hrn.), Trumpet (Trb.), Baritone (Bar.), Bass, Timpani (Timp.), and Percussion (Perc.). The percussion part includes a suspended cymbal (susp. cymb.). The score is marked with a 'Coda' symbol at the beginning of each system. Dynamics include *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). The key signature has one flat (B♭), and the time signature is 4/4. The score is written for a large orchestra, with multiple parts for woodwinds and brass, and a full string section. The percussion part includes a suspended cymbal. The score is marked with a 'Coda' symbol at the beginning of each system. Dynamics include *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). The key signature has one flat (B♭), and the time signature is 4/4.



This page contains a musical score for a large orchestra, likely a symphony or concert band. The score is written for multiple instruments, with parts for woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed on the left side of the page are:

- Fl. 1, 2
- Ob. 1, 2
- Bsn. 1, 2
- E♭ Cl.
- Cl. 1, 2, 3
- A. Cl.
- B. Cl.
- A. Sax. 1, 2
- T. Sax.
- Bar. Sax.
- Cor. / Tpt. 1, 2, 3
- Hr. 1, 2, 3, 4
- Trb. 1, 2, 3
- Bar.
- Bass
- Timp.
- Perc.

The score is written in 2/4 time, with a key signature of one flat (B♭). The music is arranged in measures, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f* for fortissimo). The percussion section includes timpani and a variety of other percussion instruments.

This page of a musical score is for a large orchestra, featuring woodwinds, brass, and percussion. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments are listed on the left side of the page, and the music is written on staves to the right. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Eb Clarinet (Eb Cl.), Clarinet (Cl.), Alto Clarinet (A. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (Bar. Sax.). The brass section includes Cor Anglais / Trompete (Cor. / Tpt.), Horn (Hn.), Trumpet (Trb.), Baritone (Bar.), and Bass. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.). The score is written in a single system with multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Eb Clarinet (Eb Cl.), Clarinet (Cl.), Alto Clarinet (A. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (Bar. Sax.). The brass section includes Cor Anglais / Trompete (Cor. / Tpt.), Horn (Hn.), Trumpet (Trb.), Baritone (Bar.), and Bass. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.). The score is written in a single system with multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Eb Clarinet (Eb Cl.), Clarinet (Cl.), Alto Clarinet (A. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (Bar. Sax.). The brass section includes Cor Anglais / Trompete (Cor. / Tpt.), Horn (Hn.), Trumpet (Trb.), Baritone (Bar.), and Bass. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.).





## José Ursicino da Silva (Duda)

**Moderato ♩=90** **Più mosso ♩=105** José Uriccio da Silva (Dadu)

9

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is organized into two systems, each containing multiple staves for different instruments and vocal parts. The first system includes parts for Piccolo, Flute I and II, Oboe I and II, Bassoon I and II, Clarinet in B-flat, Clarinet in E-flat, Clarinet in A, Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone I and II, Tenor Saxophone I and II, Baritone Saxophone, Solo Trumpet, Solo Trombone, Horn I and II, Trumpet I, II, and III, Tuba I, II, and III, Euphonium, Tuba, Tympani, Drums, Cymbals, and Bass Drum. The second system continues the same parts. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The page number '10' is visible in the top left corner.



The image displays a page from a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute I and II, Oboe I and II, Bassoon I and II, Clarinet I, II, and III, Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone I and II, Tenor Saxophone I and II, Baritone Saxophone, Solo Trombone, Solo Trumpet, Horn I and II, Trumpet I, II, and III, Trombone I, II, and III, Euphonium, Tuba, Timpani, Drums, Cymbals, and Bass Drum. The score includes measures 19 through 32, with a "To Coda" section starting at measure 30. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and strings in the upper staves and brass and percussion in the lower staves. The score is written in a clear, professional font, and the notation is precise and detailed.

4

33 34 35 36 37 38 39 40

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Bsn. I

Bsn. II

E♭ Cl.

Cl. I

Cl. II

Cl. III

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. I

Alto Sax. II

Ten. Sax. I

Ten. Sax. II

Bari. Sax.

Solo Tpt.

Solo Tbn.

Hr. I

Hr. II

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Euph.

Tba.

Timp.

Dr.

Cab.

B. D.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*quasi legato*

*mf*

34 35 36 37 38 39 40

41 42 43 44 45 46 47 D.S. al Coda

Picc. Fl. I Fl. II Ob. I Ob. II Bsn. I Bsn. II E♭ Cl. Cl. I Cl. II Cl. III B. Cl. Sop. Sax. Alto Sax. I Alto Sax. II Ten. Sax. I Ten. Sax. II Bari. Sax. Solo Tpt. Solo Tbn. Hn. I Hn. II Tpt. I Tpt. II Tpt. III Tbn. I Tbn. II Tbn. III Euph. Tba. Tmp. Dr. Cab. B. D.

42 43 44 45 46 47 D.S. al Coda

Cymbals

## José Ursicino da Silva (Duda)

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45

João Ursino de Silva (Ondine)

Flac.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Bsn. I

Bsn. II

Es. Cl.

Cl. I

Cl. II

Cl. III

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. I

Alto Sax. II

Ten. Sax. I

Ten. Sax. II

Bari. Sax.

31 Lento  $\text{♩} = 60$  32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45

Solo Tpt.

Solo Tbn.

Hr. I

Hr. II

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Euph.

Tbn.

Timp.

Dr.

Cym.

B. D.

[illegible]



8

61 62 63 64 65 **To Coda** *Vivo*  $\text{♩} = 60$  66 67 68 69 70 71 72 73 74

Pic. *f*

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Bsn. I *f*

Bsn. II *f*

E♭ Cl. *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Cl. III *f*

B. Cl. *f*

Sop. Sax. *f*

Alto Sax. I *f*

Alto Sax. II *f*

Ten. Sax. I *f*

Ten. Sax. II *f*

Bari. Sax. *f*

61 62 63 64 65 **To Coda** *Vivo*  $\text{♩} = 60$  66 67 68 69 70 71 72 73 74

Solo Tpt. *f*

Solo Tbn. *f*

Hr. I *f*

Hr. II *f*

Tpt. I *f*

Tpt. II *f*

Tpt. III *f*

Tbn. I *f*

Tbn. II *f*

Tbn. III *f*

Euph. *f*

Tbn. *f*

Temp. *f*

Dr. *f* *sticks* *brushes*

Cym. *f*

B. D. *f*

75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87

Tempo primo -80  
D.S. al Coda

Pic.  
Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Bsn. I  
Bsn. II  
Cl. Bb  
Cl. I  
Cl. II  
Cl. III  
B. Cl.  
Sop. Sax.  
Alto Sax. I  
Alto Sax. II  
Ten. Sax. I  
Ten. Sax. II  
Bari. Sax.  
Solo Tpt.  
Solo Tbn.  
Hrn. I  
Hrn. II  
Tpt. I  
Tpt. II  
Tpt. III  
Tbn. I  
Tbn. II  
Tbn. III  
Euph.  
Tbn.  
Timp.  
Db.  
Cym.  
B. D.

ad lib. fill  
ad lib. fill

## Suite Monette | III - Valsa

José Unícino da Silva (Dada)

Andante  $\text{♩} = 84$

88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106

Picc.  $\text{mf}$

Fl. I  $\text{mf}$

Fl. II  $\text{mf}$

Ob. I  $\text{mf}$

Ob. II  $\text{mf}$

Bsn. I  $\text{mf}$

Bsn. II  $\text{mf}$

Es. Cl.  $\text{mf}$

Cl. I  $\text{mf}$

Cl. II  $\text{mf}$

Cl. III  $\text{mf}$

B. Cl.  $\text{mf}$

Sop. Sax.  $\text{mf}$

Alto Sax. I  $\text{mf}$

Alto Sax. II  $\text{mf}$

Ten. Sax. I  $\text{mf}$

Ten. Sax. II  $\text{mf}$

Bari. Sax.  $\text{mf}$

Solo Tpt.  $\text{mf}$

Solo Tbn.  $\text{mf}$

Hrn. I

Hrn. II

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tbn. I  $\text{mf}$

Tbn. II  $\text{mf}$

Tbn. III  $\text{mf}$

Euph.  $\text{mf}$

Tba.  $\text{mf}$

Timp.  $\text{mf}$

Dr.

Cym.

B. D.

88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106

**To Coda**

107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Bsn. I

Bsn. II

Ev. Cl.

Cl. I

Cl. II

Cl. III

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. I

Alto Sax. II

Ten. Sax. I

Ten. Sax. II

Bari. Sax.

Solo Tpt.

Solo Tbn.

Hr. I

Hr. II

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Euph.

Tba.

Timp.

Dr.

Cym.

B. D.

107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126

This is a page from a musical score, specifically page 224 of a work titled 'DECA'. The page is for a section called 'To Coda', which spans measures 107 to 126. The score is written for a large orchestra and includes parts for woodwinds, brass, and percussion. The woodwind section includes Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Bassoons I and II, Euphonium, Clarinets in E-flat (I, II, III), Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophones I and II, Tenor Saxophones I and II, and Baritone Saxophone. The brass section includes Solo Trumpet, Solo Trombone, Horns I and II, Trumpets I, II, and III, Trombones I, II, and III, Euphonium, Trombone, and Timpans. The percussion section includes Drums, Cymbals, and Bass Drum. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano). The page number '224' is in the top left corner, and the title 'DECA' is in the top right corner. The page number '1' is in the bottom right corner.

127 128 129 130 131 132 133 poco rall. . . . . Tempo ♩=84 134 135 136 137 138

Picc. Fl. I Fl. II Ob. I Ob. II Bsn. I Bsn. II E♭ Cl. Cl. I Cl. II Cl. III B. Cl. Sop. Sax. Alto Sax. I Alto Sax. II Ten. Sax. I Ten. Sax. II Bari. Sax. Solo Tpt. Solo Tbn. Hn. I Hn. II Tpt. I Tpt. II Tpt. III Tbn. I Tbn. II Tbn. III Euph. Tba. Timp. Dr. Cym. B. D.





José Unício da Silva (Dado)

Andante  $\text{♩} = 90$       Meno mosso  $\text{♩} = 60$       A tempo  $\text{♩} = 90$

108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123

Picc.  $f$   $3$   $sf$   $p$

Fl. I  $f$   $3$   $sf$   $p$

Fl. II  $f$   $3$   $sf$   $p$

Ob. I  $f$   $sf$   $p$

Ob. II  $f$   $sf$   $p$

Bsn. I  $f$   $sf$   $p$

Bsn. II  $f$   $sf$   $p$

Es. Cl.  $f$   $3$   $sf$   $p$

Cl. I  $f$   $3$   $sf$   $p$

Cl. II  $f$   $3$   $sf$   $p$

Cl. III  $f$   $3$   $sf$   $p$

B. Cl.  $f$   $sf$   $p$

Sop. Sax.  $f$   $3$   $sf$   $p$

Aho Sax. I  $f$   $sf$   $p$

Aho Sax. II  $f$   $sf$   $p$

Ten. Sax. I  $f$   $sf$   $p$

Ten. Sax. II  $f$   $sf$   $p$

Bari. Sax.  $f$   $sf$   $p$

Solo Tpt.  $f$   $3$   $sf$   $p$

Solo Tbn.  $f$   $3$   $sf$   $p$

Hr. I  $f$   $sf$   $p$

Hr. II  $f$   $sf$   $p$

Tpt. I  $f$   $sf$   $p$

Tpt. II  $f$   $sf$   $p$

Tpt. III  $f$   $sf$   $p$

Tbn. I  $f$   $sf$   $p$

Tbn. II  $f$   $sf$   $p$

Tbn. III  $f$   $sf$   $p$

Euph.  $f$   $sf$   $p$

Tbn.  $f$   $sf$   $p$

Timp.  $f$   $sf$   $p$

Dr.  $f$   $3$   $sf$   $p$

Cym.  $f$   $3$   $sf$   $p$

Mrcs.  $f$   $3$   $sf$   $p$

B. D.  $f$   $3$   $sf$   $p$

108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123

This musical score page covers measures 124 to 141. It features a large orchestral ensemble with the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Pic.), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Bassoon I (Bsn. I), Bassoon II (Bsn. II), English Horn (En. Cl.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Clarinet III (Cl. III), and Bass Clarinet (B. Cl.).
- Saxophones:** Soprano Sax (Sop. Sax.), Alto Sax I (Alto Sax. I), Alto Sax II (Alto Sax. II), Tenor Sax I (Ten. Sax. I), Tenor Sax II (Ten. Sax. II), and Baritone Sax (Bari. Sax.).
- Brass:** Solo Trumpet (Solo Tpt.), Solo Trombone (Solo Tbn.), Horn I (Hn. I), Horn II (Hn. II), Trumpet I (Tpt. I), Trumpet II (Tpt. II), Trumpet III (Tpt. III), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), Trombone III (Tbn. III), and Euphonium (Euph.).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Snare Drum (Dr.), Cymbal (Cab.), and Mallets (Mrcs.).
- Other:** Bass Drum (B. D.).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *p*). The percussion section features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The woodwind and string sections provide harmonic support with sustained notes and melodic lines. The brass section includes fanfare-like motifs and sustained harmonic blocks.

142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161

Picc. *p*

Fl. I *p*

Fl. II *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Bsn. I *p*

Bsn. II *p*

E♭ Cl. *f*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Cl. III *p*

B. Cl. *f*

Sop. Sax. *p*

Alto Sax. I *p*

Alto Sax. II *p*

Ten. Sax. I *p*

Ten. Sax. II *p*

Bari. Sax. *p*

Solo Tpt. *quasi legato*

Solo Tbn. *quasi legato*

Hr. I *f*

Hr. II *f*

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tbn. I *f*

Tbn. II *f*

Tbn. III *f*

Euph. *f*

Tba. *f*

Temp. *2*

Dr. *2*

Cab. *2*

Mec. *2*

B. D. *2*

142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161

162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Bsn. I

Bsn. II

Cl. I

Cl. II

Cl. III

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. I

Alto Sax. II

Ten. Sax. I

Ten. Sax. II

Bari. Sax.

Solo Tpt.

Solo Tbn.

Hn. I

Hn. II

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Euph.

Tbn.

Tim.

Dr.

Cab.

Mrc.

B. D.

quasi legato

2nd time only

2nd time only



18

This page of a musical score, numbered 18, contains measures 176 through 191. The instrumentation includes:

- Woodwinds:** Piccolo (Pcc.), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Bassoon I (Bsn. I), Bassoon II (Bsn. II), E♭ Clarinet (E♭ Cl.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Clarinet III (Cl. III), and Bass Clarinet (B. Cl.).
- Brass:** Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Alto Saxophone I (Alto Sax. I), Alto Saxophone II (Alto Sax. II), Tenor Saxophone I (Ten. Sax. I), Tenor Saxophone II (Ten. Sax. II), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.).
- Strings:** Solo Trumpet (Solo Tpt.), Solo Trombone (Solo Tbn.), Horn I (Hr. I), Horn II (Hr. II), Trumpet I (Tpt. I), Trumpet II (Tpt. II), Trumpet III (Tpt. III), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), Trombone III (Tbn. III), Euphonium (Euph.), and Tuba (Tbn.).
- Other:** Timpani (Timp.), Drums (Dr.), Cymbals (Cab.), Maces (Mcs.), and Bass Drum (B. D.).

The score is written in a standard musical notation with various clefs, key signatures, and time signatures. It includes dynamic markings, articulation, and phrasing slurs. The measures are numbered at the top of the page, and the page number 18 is located in the top left corner.